Fernando Cabo Aseguinolaza
María do Cebreiro Rábade Villar

Manual de Teoría de la Literatura

CASTALIA UNIVERSIDAD

Manual de Teoría de la Literatura

CASTALIA UNIVERSIDAD

DIRIGIDA POR
PABLO JAURALDE

PRIMEROS TÍTULOS DE LA COLECCIÓN

1. David Pujante
MANUAL DE RETÓRICA

2. Pedro Ruiz Pérez
MANUAL DE ESTUDIOS LITERARIOS DE LOS SIGLOS DE ORO

3. Elena Varela Merino
Pablo Moíño Sánchez
Pablo Jauralde Pou
MANUAL DE MÉTRICA ESPAÑOLA

4. Teresa María Rodríguez Ramalle
MANUAL DE SINTAXIS ESPAÑOLA

Fernando Cabo Aseguinolaza

María do Cebreiro Rábade Villar

Manual de Teoría de la Literatura

CASTALIA UNIVERSIDAD

© Fernando Cabo Aseguinolaza
y María do Cebreiro Rábade Villar,
2006

© De esta edición, Editorial Castalia, 2006
Zurbano, 39 - 28010 - Madrid
Tel.: 91 319 58 57 - Fax: 91 310 24 42
Correo electrónico: castalia@castalia.es
www.castalia.es

Diseño gráfico: RQ
Ilustración de cubierta: J.J.L. González: *Sin título,* 1930.
Colección particular. Zaragoza

I.S.B.N.: 84-9740-190-5
Depósito legal: M. 33.953-2006

Impreso en España - Printed in Spain
por IMPRENTA FARESO - Madrid

Queda prohibida la reproducción total o parcial de este libro, su inclusión en un sistema informático, su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

Sumario

Introducción 9

Bibliografía recomendada 15

1. La teoría de la literatura y los estudios literarios 17

1.1. Los estudios literarios y sus disciplinas: el lugar de la teoría 23
La teoría como fundamento de los estudios literarios, 23. La teoría y el cuestionamiento posmoderno de la literatura, 30. Hacia una sociología sistémica de los hechos culturales, 32. Posteoría y estudios culturales, 35

1.2. ¿Ciencia de la literatura o estudios literarios? Comprensión teórica y comprensión hermenéutica de la literatura 37
Sokal y el modelo científico, 37. La voluntad científica de los estudios literarios, 40. ¿Hacia un nuevo modelo científico?, 48

1.3. Teoría de la literatura y literatura comparada 55

Bibliografía recomendada 64

2. La noción de literatura 65

2.1. El campo variable de la literatura 69

2.2. El término y el concepto de literatura 75

2.3. Hacia la comprensión moderna de lo literario 81

2.4. Objetivismo y antiobjetivismo: la crisis de la literariedad 89
2.4.1. Actitudes objetivistas, 90. Lenguaje, 91. Valor estético, 93. Campo de acción, 94. 2.4.2. Actitudes antiobjetivistas, 90. Literatura y relativismo pragmático, 100. La literatura generalizada, 100. Las teorías sistémicas y la definición de la literatura, 101. Poscolonialismo y hecho literario, 104

2.5. Literatura, texto y tecnología: la coyuntura digital 107
Bibliografía recomendada 118

3. Globalización, posmodernidad y poscolonialismo: el nuevo contexto de la teoría de la literatura 119

3.1. Globalización y literatura 127
Globalización y sistemas literarios, 131. Globalización y lógica espacial, 133

3.2. Posmodernidad y globalización 137

3.3. ¿Posmodernidad o posmodernismo? 141
Ihab Hassan, 144. Jean-François Lyotard, 146. Jean Baudrillard, 148

3.4. Globalización y poscolonialismo 151
Bibliografía recomendada 157

4. Géneros literarios 159

5. Narratividad y relato literario 171

5.1. Narración y cultura 173

5.2. Narración y relato 179

5.3. Pragmática del relato 181

5.4. Historia y discurso 185

5.5. El narrador en el relato 195
Relatos fenoménicos y nouménicos, 198. Focalización, 200. Participación en la historia, 203

5.6. Instancias y niveles de la enunciación narrativa 205
Narratario, 206. Lector representado, 208. Autor implícito, 209. Lector implícito, 210. Autor representado, 212

5.7. La representación de las voces y los lenguajes en el relato 213
Formas conjuntivas y no conjuntivas, 217. Discurso directo e indirecto, 218. Monólogo interior, 218. Monólogo citado, psiconarración, discurso directo libre, discurso idirecto mimético, 219. Discurso pseudodirecto, 221. Discurso indirecto libre, 222

5.8. El tiempo narrativo 225
Tiempo del relato y tiempo de la historia, 226. Orden, 228. Duración, 229. Frecuencia, 230. Narración y tiempo lingüístico, 231

5.9. El cronotopo 235

5.10. El espacio narrativo 239
Factores del espacio literario, 240. Espacios de la historia y del discurso, 242. Gabriel Zoran, 243. Formas espaciales, 247

5.11. El personaje 249
Bibliografía recomendada 255

6. Teoría de la poesía 257

6.1. La poesía en el contexto de la teoría de la literatura 259

6.2. Genealogías modernas de la lírica 261
La historicidad de la poesía y de la crítica poética, 261. La variabilidad formal de la lírica, 265

6.3. La posición de la poesía en el pensamiento literario y filosófico contemporáneo 267
La posición marginal de la lírica en la teoría contemporánea, 269. La lírica como objeto del pensamiento filosófico, 269

6.4. La tensión entre oralidad y escritura en el discurso poético. La enunciación lírica 273

6.5. Situaciones enunciativas del poema 285
Figuras pragmáticas básicas, 285. Otras posibilidades enunciativas, 288. Factores modales, 292. Lírica y autocomunicación, 293

6.6. La figuración 295
La metalepsis. El autor como figura del poema, 296. Acepciones del término *figura,* 299. Teorías del lenguaje figurado, 301. Figuración y mímesis, 303

6.7. La fragmentación del discurso poético 307
Bibliografía recomendada 314

7. Teoría del teatro 315

7.1. El teatro en el contexto de la teoría de la literatura 317
La impronta de la *Poética* aristotélica en el pensamiento literario teatra, 317. La concepción nietzscheana de la tragedia, 324

7.2. La relación entre texto y espectáculo: un objeto teórico 331

7.3. Pragmática teatral 339

Modo enunciativo y estructura comunicativa del teatro, 339. El diálogo dramático, 342. El narrador teatral, 344. Estatutos enunciativos particulares. Las didascalias, 347

7.4. Acción dramática. Tiempo y espacio 351

7.5. El personaje. La voz como categoría teatral. El trabajo del actor 359

7.6 Hacia un nuevo paradigma en la teoría del teatro. La antropología teatral. Teatro y cibertextualidad 367

Bibliografía recomendada 373

8. Teoría interartística. Literatura y medialidad 375

8.1. Literatura comparada y espacio interartístico 377

8.2. El lenguaje como modelo de la comparación. Genealogía y analogía 379

8.3. Paradigmas contemporáneos de la comparación interartística. 383
Paradigma semiológico: el cómic, el cine, la música, 384. Paradigma retórico: la pintura y la fotografía, 386. Paradigma sociológico: la literatura en el museo de arte, 387

8.4. Formas, medios y soportes de la literatura. La escritura electrónica 393
Del libro al hipertexto, 393. Escritura virtual y géneros literarios, 396

Bibliografía recomendada 398

Índice onomástico 401

Índice analítico 409

Introducción

La teoría de la literatura ha adquirido una presencia muy importante en el panorama de los estudios literarios más recientes. Desde mediados de los años 80 del siglo pasado, este protagonismo internacional se ha visto acompañado, en el caso español, de un papel ciertamente relevante en las titulaciones filológicas, además de haber dado lugar —junto con la literatura comparada— a una titulación específica de segundo ciclo. Por otra parte, también ha encontrado una aceptación desigual pero muy notable en otras titulaciones como, por ejemplo, Comunicación audiovisual, Historia del Arte o Humanidades. Esta relevancia o visibilidad de la teoría, a veces en conflicto con otras disciplinas próximas, ha de conciliarse, sin embargo, con la constatación de una cierta crisis que tiene que ver con la situación misma de los estudios literarios y con los cambios culturales y académicos que se han venido sucediendo imparables desde al menos el último cuarto del siglo XX.

Seguramente estas circunstancias expliquen en buena parte el interés de abordar en este momento un manual de teoría de la literatura. De un lado, se parte de una extensa experiencia docente, muy diversificada además dada la variedad de los contextos y los intereses de los alumnos. De otro, resulta tentador pulsar el tono de

esta disciplina en un momento en el que se percibe con toda nitidez la inminencia de un cambio de situación, en el que esta disciplina tendrá que poner a prueba su capacidad de formular cuestiones y de ofrecer respuestas pertinentes, aunque siempre provisionales. Pero en último extremo se mantiene la confianza en que la teoría de la literatura, como disciplina fundamentalmente inquisitiva, mantendrá su vigencia en el futuro.

Estas percepciones pueden explicar algunas de las características de este manual. Hemos tratado de ofrecer una visión general, panorámica en un cierto sentido, de las cuestiones básicas que definen la teoría de la literatura, rehuyendo siempre cualquier tentación de exhaustividad. Pero hay en estas páginas, eso esperamos, algo más que una mera recapitulación. Siempre hemos procurado ir un paso más allá de lo consabido, de modo que la visión trasladada sea la nuestra y, por tanto, fruto de un contexto, de una experiencia y de unos intereses específicos. Y ello implica asimismo unas limitaciones que debemos asumir de forma abierta, aun cuando no seamos conscientes de todo su alcance.

La estructura del manual muestra nuestro respeto por las convenciones. Comenzamos por una cuestión que consideramos crucial: la del lugar disciplinar de la teoría de la literatura; donde se brinda la ocasión para plantearse las modificaciones en la materia desde su momento clásico, en la segunda posguerra mundial, hasta la compleja coyuntura de nuestros días. En segundo lugar, se aborda la noción de la literatura, que, a pesar de todo, sigue siendo el eje en torno al que se desarrolla una parte decisiva del pensamiento teórico. Luego viene una sección que trata de reunir algunos elementos básicos respecto de lo que es el presente de la disciplina, y lo hace a partir de tres etiquetas con riesgo siempre de quedar reducidas a clichés: globalización, posmodernidad y poscolonialismo. Sigue inmediatamente un breve capítulo sobre el concepto de género, casi como preámbulo —por no decir exorcismo— a otros dedicados a algunas cuestiones fundamentales sobre el relato, la poesía y el teatro, siempre desde la perspectiva de la teoría literaria. Y en el último lugar hemos emplazado un breve capítulo a guisa de epílogo paradójico, con vocación de obertura, destinada a abordar las líneas fundamentales de la conexión de la literatura con otras artes, medios y discursos. Ahí se retoman algunos puntos planteados anteriormente, aunque orientándolos ya hacia un terreno localizado más allá de las lindes de un manual como el presente.

Lejos ya de la prevención contra los manuales que se resume en el aforismo *compendia sunt dispendia*, alguna vez aducido por Menéndez Pela-

yo, este género ha sido cultivado con notable asiduidad en lo que se refiere a la teoría de la literatura y sus proximidades. Desde luego conviene tener muy presente esa tradición —cuyo exponente clásico es la *Teoría literaria* de René Wellek y Austin Warren— a la hora de utilizar el nuestro. Nosotros desde luego lo hemos hecho, entre otras razones por la información tan sumamente reveladora que proporciona sobre la trayectoria de una disciplina. De ese modo ha de apreciarse la aparición de varios de ellos cuyo horizonte era ya la nueva situación de la teoría de la literatura en las universidades españolas. Así el *Curso de teoría de la literatura* coordinado en 1994 por Darío Villanueva, coincidiendo con la implantación de los nuevos planes filológicos auspiciados por la ley de 1983. También ese año se publicó *Teoría de la crítica literaria*, obra coordinada por Pedro Aullón de Haro, en la que se renovaba profundamente la *Introducción a la crítica literaria actual* del año 1984. En ambos casos se seguía el modelo de una obra de conjunto en la que diversos especialistas se ocupaban separadamente de los distintos capítulos. El manual de Darío Villanueva tiene una orientación didáctica más definida y se ajusta de forma explícita a los requisitos de la materia troncal de teoría de la literatura que inauguraban los nuevos planes por entonces. Ese mismo espíritu se ha repetido en otros manuales, también útiles, como los animados dos años más tarde por José Antonio Hernández Guerrero (1996), realizado por docentes de las universidades andaluzas, y por Jordi Llovet (1996), publicado éste en catalán. Por otra parte, Miguel Ángel Garrido Gallardo, con la colaboración de Antonio Garrido y Ángel García Galiano, ha dado a la luz recientemente una *Nueva introducción a la teoría de la literatura* (2000), superación y también actualización de las intenciones de su pionera *Introducción a la teoría de la literatura* (1975). El propio Llovet encabeza también la nómina de autores responsables de un reciente y muy provechoso volumen de título *Teoría de la literatura y literatura comparada* (2005), que sólo hemos podido tener en cuenta cuando ya dábamos fin al nuestro.

Junto a estos textos, hay que considerar otras obras introductorias traducidas que han cubierto durante muchos años el vacío editorial en este aspecto. Sucedió así con los textos de Franco Brioschi y Costanzo di Girolamo (1984, trad. 1988), Cesare Segre (1985), Raman Selden (1985, trad. 1987) o Marc Angenot *et al.* (1989, trad. 1993). A todos ellos deben añadirse *Una introducción a la teoría literaria*, de Terry Eagleton (1983, trad. 1993), muy estimulante en sus capítulos iniciales y finales, y últimamente la obra de Jonathan Culler (1997, trad. 2000) *Breve introducción a la teoría literaria*,

que tiene la virtud de ofrecer una perspectiva muy sugerente y actual de lo que es la visión de la teoría, no siempre exactamente literaria, en los Estados Unidos. Mucho más superficial e igualmente centrado en el ámbito anglosajón, lo que desdice la intencionalidad práctica de su traducción, es el manual de Michael Ryan (1999, trad. 2002). Mayor provecho deparan otros textos realizados entre nosotros con gran utilidad para la docencia, aunque no estuviesen orientados de modo específico a las nuevas titulaciones: Francisco Abad Nebot (1993, con addenda de 1996 y 1999) y José Domínguez Caparrós (1978, rev. 1990). Por no hablar, por supuesto, de la *Teoría de la literatura* de Antonio García Berrio, verdadera *summa* de su labor teórica. Un carácter más divulgativo y propedéutico tiene *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura* (2004), realizado por García Berrio en colaboración con Teresa Hernández.

Habría que decir igualmente que en absoluto hemos tratado de realizar una historia de la teoría literaria, aunque el sentido histórico haya estado muy presente en la manera de abordar las distintas cuestiones. Afortunadamente, hay ya al alcance del lector español varias obras que trazan esta historia. La atención hacia la historia de una disciplina o un campo de conocimiento constituye uno de los mejores estímulos para el desarrollo de la reflexión y también una de las formas de legitimación más eficaces. No es de extrañar, por tanto, que el desarrollo del *Criticism*, en el ámbito anglosajón, y en general de la teoría de la literatura en su sentido contemporáneo haya ido acompañado del esfuerzo por ahondar en los antecedentes y la tradición occidentales que les pueden servir como apoyo tanto intelectual como institucional. La información histórica sobre la disciplina figura en muchos de los manuales mencionados, pero existe también el género académico *historia*, que ha alcanzado un notable desarrollo.

De entre las historias de la crítica y la teoría literarias hay tres que, con distinto valor y alcance, pueden considerarse ya como clásicas. La monumental obra de G. E. B. Saintsbury (1902-1904, ed. facs. 1971) es la primera de ellas. De menos ambición erudita, pero muy representativa de una determinada recepción de la tradición crítica, hay que considerar igualmente la de William K. Wimsatt y Cleanth Brooks (1957). Y en tercer lugar habría que situar, referida al período comprendido entre 1750-1950, la *Historia de la crítica moderna* de René Wellek (1955-1992), muy penetrante pero también de fortuna desigual en la consideración de las distintas tradiciones teórico-críticas modernas.

A ellas debe añadirse ahora la publicación a punto de completarse por la Universidad de Cambridge de su *History of Literary Criticism*, organizada en nueve volúmenes cuya coordinación se ha encargado a especialistas en cada período. Se inició con la parte dedicada a la antigüedad clásica, bajo la coordinación de George A. Kennedy (1989), a la que siguieron la titulada *From Formalism to Postestructuralism* (Raman Selden, 1995), la referida al siglo XVIII (H.B. Nisbet y Claude Rawson, 1997), la centrada en el Renacimiento (Glyn Norton, 1999), la que tiene por objeto el Romanticismo (Marshall Brown, 2000), la encabezada con el título *Modernism and New Criticism* (A. Walton Litz, Louis Menand y Lawrence Rainey, 2000), la que se agrupa bajo la denominación de *Twentieth-Century Historical, Philosophical and Psychological Perspectives* (Christa Knellwolf y Christopher Norris, 2001) y, por último, la dedicada a la época medieval (Alastair Minnis y Ian Johnson, 2005). Sin duda esta serie significa en la actualidad, a falta del volumen dedicado al siglo XIX, la principal referencia historiográfica de conjunto.

Con todo ha de contarse con otras obras de notable valor y utilidad. Muy penetrante, superando con creces lo que sería propio de un panorama, es el conocido esfuerzo de Lubomír Doležel (1990, trad. 1997) por trazar las líneas maestras de la poética occidental, concebida como actividad cognitiva, reivindicando su coherencia y consistencia en torno a ciertos temas básicos a través de los siglos. Otro carácter tiene la obra auspiciada por la Asociación Internacional de Literatura Comparada y coordinada por Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier y Jean Weisgerber (1997), *Histoire des poétiques*, ya que encontramos ahora la exposición ordenada cronológicamente de sistemas poéticos diferentes en la que la idea de continuidad no tiene la importancia que tenía en la obra de Doležel, aun cuando insistan sus coordinadores en la existencia de un marco común con una cierta estabilidad que se remontaría a la antigüedad clásica.

En nuestro país, deben mencionarse en primer lugar algunos esfuerzos por trazar una historia completa de la teoría literaria. Es el caso de la que está llevando a cabo un grupo de investigadores dirigido por María del Carmen Bobes (1995 y 1998), con dos volúmenes publicados hasta el momento, de definida orientación didáctica. Debe destacarse especialmente la revisión de la tradición teórica realizada en solitario por Manuel Asensi (1998); así como la publicada por David Viñas (2002) bajo el título de *Historia de la crítica literaria*. Estos tres proyectos guardan entre sí diferencias de calado en sus puntos de partida —por ejemplo, en lo que se refiere al concepto de teoría de la literatura que manejan o en la mayor o menor

afinidad con respecto a ciertas tendencias del pensamiento literario—, pero son en conjunto muy útiles desde el punto de vista informativo y didáctico. Resultan también muy notables los panoramas generales de Antonio García Berrio y Teresa Hernández (1988) y de Sultana Wahnón (1991).

En absoluto pretenden ser completas estas referencias, de propósito meramente orientativo. Sin embargo, exigen ineludiblemente el complemento de algún diccionario —cuya consulta al tiempo que se leen las páginas que siguen sería sumamente provechosa—. Las posibilidades de elección son aquí también muy grandes, pero nos limitaremos a dos menciones. La primera, inevitable en nuestro caso, es el *Diccionario de termos literarios* del Equipo Glifo (1998 y 2003), del que han aparecido hasta el momento dos volúmenes y que pronto conocerá una versión electrónica actualizada en forma de base de datos (http://www.cirp.es). En segundo lugar, tiene un gran interés el *Dictionnaire international des termes littéraires*, que prosigue en la Web un proyecto iniciado a finales de los años 70 por Robert Escarpit. Es accesible en la siguiente dirección: http://www.ditl.info/.

Esta y otras muchas referencias están implícitas en muchas de nuestras consideraciones. No obstante, de acuerdo con los criterios de esta colección, las notas al pie se han limitado a lo imprescindible y, por tanto, también el acompañamiento de alusiones bibliográficas habituales en este tipo de obras. En consecuencia sólo se han mantenido las que consideramos indispensables por su utilidad para los lectores, presumiblemente no especialistas en esta materia. Al final de cada uno de los capítulos se incluye una bibliografía recomendada que, con la ayuda de las obras generales que acabamos de comentar, podrán ayudar a ampliar, contrastar y precisar el contenido de este libro.

Conviene por último dejar constancia de que ambos autores formamos parte de un grupo de trabajo, radicado en lo fundamental en la Universidad de Santiago de Compostela, que posee una experiencia ya amplia en proyectos conjuntos. Por ejemplo, en otro manual —aún no mencionado— como *Elementos de crítica literaria* (2004), coordinado por Arturo Casas, con el cual este tiene más de un parentesco. El más apreciable tiene que ver con el capítulo 6, que es en lo fundamental una reelaboración y ampliación del que allí presentábamos. Pero hay otras huellas, todas testimonio del diálogo y las experiencias compartidas durante más tiempo del que seguramente nos gustaría reconocer. Al conjunto de los autores de esos *Elementos de crítica* y, no se nos olvida, a Pablo Jauralde, modelo de paciencia, queremos dedicar este libro.

Bibliografía recomendada

ABAD NEBOT, Francisco, *Crítica literaria. Curso de adaptación*. Madrid: UNED, 1993.

ANGENOT, Marc, Jean BESSIÈRE, Douwe FOKKEMA y Eva KUSHNER (dirs.), *Teoría literaria* [1989], Madrid: Siglo XXI, 1993.

ASENSI, Manuel, *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*, Valencia: Tirant lo Blanch, 1998.

——— *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta)*, Valencia: Tirant lo Blanch, 2003.

AULLÓN DE HARO, Pedro (ed.), *Teoría de la crítica literaria*, Madrid: Trotta, 1994.

BESSIÈRE, Jean, Eva KUSHNER, Roland MORTIER y Jean WEISGERBER (dirs.), *Histoire des Poétiques*, París: P.U.F, 1997.

BOBES NAVES, Carmen, Gloria BAAMONDE, Magdalena CUETO, Emilio FRECHILLA e Inés MARFUL, *Historia de la Teoría Literaria I. La Antigüedad Grecolatina*, Madrid: Gredos, 1995.

——— *Historia de la Teoría Literaria II. Transmisores. Edad Media. Poéticas clasicistas*, Madrid: Gredos, 1998.

BRIOSCHI, Franco y Costanzo DI GIROLAMO, *Introducción al estudio de la literatura* [1984], Barcelona: Ariel, 1988.

BROWN, Marshall (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism, Volume: 5. Romanticism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

CASAS VALES, Arturo (coord.), *Elementos de crítica literaria*, Vigo: Xerais, 2004.

CULLER, Jonathan, *Breve introducción a la teoría literaria* [1997], Barcelona: Crítica, 2000.

DOLEŽEL, Lubomír, *Historia breve de la poética* [1990], Madrid: Síntesis, 1997.

EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria* [1983], Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Equipo GLIFO, *Diccionario de termos literarios*. 2 vols (*a-d* y *e-h*), Santiago de Compostela: Centro «Ramón Piñeiro» para a Investigación en Humanidades, 1998 y 2003.

GARCÍA BERRIO, Antonio, *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, 2ª ed., Madrid: Cátedra, 1994.

——— y Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *La Poética: Tradición y Modernidad*, Madrid: Síntesis, 1988.

——— *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid: Cátedra, 2004.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, *Nueva introducción a la Teoría de la Literatura*, Madrid: Síntesis, 2000.

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, *Manual de Teoría de la Literatura*, Sevilla: Algaida, 1996.

——— y María del Carmen GARCÍA TEJERA, *Teoría, historia y práctica del comentario literario*, Barcelona: Ariel, 2005.

KENNEDY, George A. (ed.), *The Cambridge history of literary criticism, Volume I. Classical Criticism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

KNELLWOLF, Christa y Christopher NORRIS, *The Cambridge History of Literary Criticism, Volume 9. Twentieth-Century Historical, Philosophical and Psychological Perspectives*, Cambridge: Cambrige University Press, 2001.

LITZ, A. Walton, Louis MENAND y Lawrence RAINEY (eds.), *The Cambridge History of Literary Criticism, Volume: 7. Modernism and New Criticism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

LLOVET, Jordi (ed.), *Teoria de la Literatura. Corrents de la teoria literària al segle XX*, Barcelona: Columna, 1996.

——— Robert CANER, Nora CATELLI, Antoni MARTÍ y David VIÑAS: *Teoría literaria y Literatura comparada*, Barcelona: Ariel, 2005.

MINNIS, Alastair y Ian JOHNSON (eds.), *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol.2, The Middle Ages*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

NISBET, H.B. y Claude RAWSON (eds.), *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. 4, The Eighteenth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

NORTON, Glyn P. (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism, Volume 3. The Renaissance*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

RYAN, Michael, *Teoría literaria. Una introducción práctica* [1999], Madrid: Alianza Editorial, 2002.

SAINTSBURY, G. E. B. (1971). *A History of Criticism and Literary Taste in Europe: from the Earliest Texts to the Present Day* [1902-1904], 3 vols., Ginebra: Slatkine Reprints, 1971.

SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Crítica, 1985.

SELDEN, Raman, *La teoría literaria contemporánea* [1985], Barcelona: Ariel, 1987.

——— (ed.): *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. 8: *From Formalism to Postestructuralism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

VILLANUEVA, Darío, coord., *Curso de teoría de la literatura*, Madrid: Taurus, 1994.

VIÑAS PIQUER, David, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona: Ariel, 2002.

WAHNÓN BENSUSAN, Sultana, *Introducción a la historia de las teorías literarias*. Granada: Universidad, 1991.

WELLEK, René, *Historia de la crítica moderna: 1750-1950*, 7 vols., Madrid: Gredos, 1969-1996.

——— y Austin WARREN, *Teoría literaria* [1949], Madrid: Gredos, 1953.

WIMSATT, William K. y Cleanth BROOKS, *Crítica literária. Breve história* [1957], Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

I.

La teoría de la literatura y los estudios literarios

La teoría de la literatura es una disciplina con una relación muy estrecha con otras disciplinas que comparten con ella un mismo campo de estudio, como la historia de la literatura, la crítica literaria o la literatura comparada. Por supuesto, el campo común que se da por sobreentendido es la literatura. En el capítulo siguiente habrá ocasión de detenerse en los problemas que comporta el intento de acordar una definición de la literatura, sea en un sentido cultural o más estrictamente textual. Ahora nos incumbe la primera parte de la afirmación inicial, que también implica actitudes muy diversas, a veces, contrapuestas, a la hora de abordarla. En suma, se trata de establecer el estatuto disciplinar de la teoría de la literatura y el de la naturaleza de su relación con otras materias y tradiciones de estudio.

La posibilidad de encontrar una respuesta precisa a estas cuestiones es seguramente más difícil ahora que hace unos pocos años. Tras el predominio de los planteamientos estructuralistas y de la poética formal, de tradición lingüística, el postestructuralismo y movimientos de naturaleza distinta como la deconstrucción o los estudios culturales han contribuido a debilitar muchas de las certezas previas sobre la posibilidad de un conocimiento objetivo de los textos o sobre la naturaleza del discurso teórico. José María Pozuelo Yvancos se refirió hace ya

unos años a esta situación con el sintagma *crítica descentrada*,[1] apuntando a la sensación de desorientación e inseguridad que parecía caracterizar a los estudios literarios y, en particular, a la teoría de la literatura. Han surgido además nuevos problemas, nuevos desafíos epistemológicos y culturales, con una influencia directa sobre este ámbito: así, la pérdida de protagonismo cultural de la literatura, la profunda modificación de su consideración social, el desarrollo y transformación de los medios que constituyen su entorno institucional inmediato, además de la insoslayable irrupción de nuevas formas de expresión e incluso de textualidad relacionadas con las nuevas tecnologías informáticas.

Algunos de estos factores tienen que ver con la llamada *crisis de las humanidades*, que en buena medida se traduce en un decaimiento del prestigio y autoridad de las disciplinas tradicionalmente englobadas bajo ese término, pero que también se refleja en una revisión de sus jerarquías y relaciones internas. En este sentido ha de recordarse que la teoría de la literatura, tal y como hoy en día se entiende, es una disciplina relativamente novedosa en el terreno académico, donde su desarrollo institucional se centra sobre todo en la segunda mitad del siglo XX. Piénsese también, más recientemente, en el papel desempeñado en las universidades norteamericanas de los años 70 y 80 por parte de lo que se ha conocido como *Theory*, sin más especificación, y su relación con la filosofía, su desafío a las divisiones disciplinares tradicionales y su patente distanciamiento de la literatura según había sido concebida canónicamente hasta entonces.[2] Porque, aunque sería un grave error el reducir a ello su ámbito, la teoría de la literatura es también una disciplina académica y el contexto fundamentalmente universitario en la que se ha desenvuelto a lo largo del siglo XX, en especial en los últimos decenios, ha condicionado en gran medida su desarrollo.

Por lo que se refiere a la situación española, téngase en cuenta que la presencia institucional de la teoría de la literatura en las universidades resulta una circunstancia directamente ligada a la reforma universitaria aprobada en el año 1983. Será a partir de entonces cuando surge oficialmente el área de conocimiento de teoría de la literatura y cuando, algo

[1] José María Pozuelo Yvancos: «Una crítica descentrada», *Anthropos*, 129 (1992), 43-46.

[2] Resulta muy esclarecedor en este aspecto el análisis que realiza John Guillory en el capítulo 4 de su obra *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

después, se generalicen en los currículos filológicos materias con esa denominación. En un tercer momento, varias universidades implantarían incluso la titulación de teoría de la literatura y literatura comparada. Pero, en todo caso, su carácter obligatorio en los primeros años de todas las licenciaturas filológicas y el que, por otro lado, sea, junto con la lingüística general, una de las materias compartidas necesariamente por las diferentes titulaciones de este ámbito ha favorecido que la disciplina se consolidase enseguida con una vocación propedéutica en relación con los estudios literarios. Estas circunstancias implican una concepción bastante precisa acerca de cómo se ha entendido desde esa perspectiva institucional la relación entre la teoría de la literatura y los estudios literarios, en un sentido general, e incluso de cuál es su objeto específico como disciplina o, si se prefiere, como campo particular de conocimiento. No obstante, cumple tomar buena nota de la tendencia progresiva a adentrarse en otros terrenos, como puede ser la comunicación audiovisual o los estudios teatrales, y a distanciarse del contexto más estrictamente filológico.

I.I. Los estudios literarios y sus disciplinas: el lugar de la teoría

La teoría como fundamento de los estudios literarios

Es de notar que los primeros esfuerzos por reivindicar el papel de la teoría de la literatura a lo largo del siglo XX fuesen acompañados muy frecuentemente por una propuesta general sobre las relaciones entre las distintas disciplinas de los estudios literarios. El propósito era evidente: justificar la legitimidad de la aproximación teórica al dominio literario, mostrar la necesidad —y en algunos casos la prioridad— de su aportación en el equilibrio interno de las diferentes tradiciones que se ocupan de la literatura y reflejar una concepción general de los estudios literarios que se veía necesariamente condicionada por el punto de partida teórico.

Así lo hacía, por ejemplo, Boris Tomachevsky en el célebre capítulo inicial de su *Teoría de la literatura* (1925), titulado «Definición de la Poética», donde *Poética general* era la denominación para la disciplina que encarnaba la actitud teórica hacia la literatura y se contraponía a la *Historia de la literatura*, reducida a «un sector de la histo-

ria general de la cultura», y a la *Poética normativa*, básicamente prescriptiva y dependiente de los diferentes movimientos literarios.[3]

Por lo general los planteamientos a propósito de los estudios literarios y su organización interna no tienen un carácter tan abiertamente programático como el de este formalista ruso, pero tampoco deben entenderse como simples descripciones objetivas de un estado de cosas dado. Inevitablemente presuponen una posición teórica, si bien ésta no tiene por que ser explícita. De una manera u otra, plasman una determinada concepción que se pretende impulsar, lo que no resta valor a la reflexión casi siempre clarificadora sobre el estatuto de la constelación de disciplinas que se incluyen en el terreno de los estudios literarios. Los años cuarenta tuvieron una notable importancia en este sentido. Se publicaron entonces dos obras llamadas a desempeñar un extraordinario papel en la implantación y difusión de la teoría literaria. La primera es un clásico del pensamiento literario hispánico: *El deslinde* (1944), de Alfonso Reyes. La otra es la *Teoría literaria* (1949) de René Wellek y Austin Warren, sin duda el manual por excelencia de esta materia durante muchos años. Ambas coincidían en presentar una visión general de los estudios literarios que reservaba un lugar preciso a la teoría de la literatura en el conjunto. Pero lo hacían desde perspectivas distintas, que resultan, por cierto, muy iluminadoras de alguna de las disyunciones más determinantes del campo teórico contemporáneo.[4]

Prolegómenos a la teoría literaria era el significativo subtítulo de *El deslinde*, una obra que, en efecto, Alfonso Reyes anunciaba como introducción a un libro futuro sobre esa materia.[5] En estos *Prolegómenos* se

[3] Boris Tomachevsky: *Teoría de la literatura* [1925], Madrid: Akal, 1982, págs. 16-17.

[4] Por supuesto hay otras muchas propuestas de delimitación y articulación de los estudios literarios de la época. Max Wehrli (*Introducción a la ciencia literaria* [1951], Buenos Aires: Nova, 1966, págs. 30-31) incluía en el marco de la *ciencia literaria* a la *filología* («en el sentido de crítica de texto y técnica de edición»), la *poética* («ciencia de la formación y esencia, de las estructuras y formas de presentación de la obra poética») y la *historia literaria* («ciencia de la relación de las obras entre sí, de sus agrupaciones en el tiempo y en el espacio»). José Antonio Portuondo (*Concepto de poesía* [1945], La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972, págs. 23-24) consideraba una *ciencia cultural* que comprendería varias ciencias particulares, como la *Estética*, que a su vez incluirían una *teoría* y una *historia* con aplicaciones, por lo que se refiere a la Estética, a cada una de la artes. En nuestro caso habría, pues, una *teoría de la literatura* y una *historia de la literatura*.

[5] Alfonso Reyes: *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria* [1944], en *Obras completas*, XV, México: Fondo de Cultura Económica, 1963, 7-422.

reservaba un lugar destacado a la consideración de las diferentes disciplinas literarias, haciéndolas depender en su conjunto del acto básico del fenómeno literario: la lectura. Las distintas disciplinas, esto es, se concebían como actividades de un lector y la diferencia entre ellas estribaba en la forma de leer que se hubiese adoptado. Todas estarían incursas, pues, en la denominada *postura pasiva*, en la recepción interpretativa del texto, por oposición a la faceta creativa de la actividad literaria o *postura activa*.

En su análisis de la postura pasiva, que en último término le permitirá a Reyes situar la teoría literaria, intervenían otros dos tipos de distinción. La primera se refería a los llamados dos órdenes, el particular y el general, según la postura pasiva se orientase, respectivamente, hacia los productos literarios concretos (obras o grupos de obras) o hacia la literatura como un todo orgánico. La otra forma de discriminación son las fases, que, en cada uno de los órdenes, delimitarían los distintos modos de reacción lectora. Lo más significativo es que, al menos en el orden particular, las fases diseñan una secuencia, de modo que cada una de ellas constituye un paso obligado para la siguiente; y, en consecuencia, la primera fase (la *impresión*) —«indispensable y mínima»— resulta la única posibilidad de adentrarse en cualquiera de las ulteriores. De otro lado, las fases del orden particular conducen a las del orden general, que a su vez implican las primeras.

ORDEN PARTICULAR	ORDEN GENERAL
Impresión	Historia de la literatura
Impresionismo	Preceptiva
Exegética o ciencia de la literatura	Teoría literaria
Juicio	

Como se puede ver, se trata de una visión general de los resultados de la lectura literaria, que abarca desde el más elemental y, al tiempo, necesario —la *impresión*— hasta el más elaborado y complejo —la *teoría literaria*—. En conjunto configuran un itinerario en donde progresivamente se va privilegiando el distanciamiento y la conciencia metodológica sobre las reacciones más primarias e inmediatas ante el texto literario. En esta secuencia ideal la *impresión* hace las veces de la lectura ingenua y participativa, pero sin pretensión analítica ni intención de dar lugar, por sí misma, a ninguna clase de consideración explícita sobre la obra leída. Algo que sí es propio del *impresionismo*, relacionado con la crítica elitista y no aca-

démica: «es una respuesta a la literatura por parte de una cierta opinión limitada y selecta». La *exegética* o *ciencia de la literatura* incidiría ya en el ámbito académico y se equipararía con la filología, con la investigación bibliográfica y textual sin evitar elementos históricos, psicológicos o estilísticos. Sería equivalente a la *literary scholarship* del mundo anglosajón. El *juicio* habría de entenderse como una estimación fundada en la exegética, destinado a situar la obra literaria en un marco valorativo global, aunque con predominio de la perspectiva estética. De la *historia literaria* puede destacarse que, para Reyes, su realización última es la *literatura comparada*, una vez superadas las restricciones espurias de tipo geográfico, lingüístico o temporal. A continuación, la *preceptiva* tendría, además de su vertiente normativa, una capacidad taxonómica y denominadora, relativa por ejemplo a géneros y formas literarias, que la acercaría mucho a la teorización. Por último, la *teoría literaria* se presenta como un «estudio filosófico y, propiamente, fenomenográfico» que procura entrar en «la intimidad de la cosa literaria», esto es, en su fundamento básico e inalienable.

Todas estas fases, más allá de implicar un orden sucesivo, se hallan relacionadas en múltiples niveles y se apoyan constantemente las unas en las otras, aunque ello no oculte el lugar de privilegio que se le reserva a la teoría. Falta en Reyes, no obstante, una entidad que comprenda el conjunto de las disciplinas literarias como tales y las separe de la impresión o el impresionismo, situados claramente en un espacio distinto. Probablemente no sea un accidente esta falta de distinciones, sino más bien una consecuencia del énfasis puesto en un hecho que resulta crucial para esta aproximación: todas las disciplinas mencionadas y las fases en que se fundamentan tienen su justificación en la lectura, esto es, en la faceta receptiva de la experiencia literaria, que se entiende como auténtico núcleo del fenómeno literario y cuya diferenciación en tipos no tiene sentido si no se incluye su forma más elemental y básica, la lectura prerreflexiva o impresión. El conocimiento de la literatura no se concibe sin su experiencia. Una insistencia que, de una u otra forma, encontramos en autores tan variados como Gustave Lanson, Roman Ingarden o Dámaso Alonso.

El planteamiento de la *Teoría literaria* de Wellek y Warren es distinto, aun cuando sugiera algunas concomitancias nada desdeñables.[6] La diferenciación entre los estudios literarios y la literatura es, de hecho, uno de

[6] René Wellek y Austin Warren: *Teoría literaria* [1949], Madrid: Gredos, 1953.

los puntos de partida del manual, y, en consecuencia, también la distinción entre la lectura puramente individual, que podemos relacionar con la impresión, y el conocimiento de carácter intersubjetivo que se considera propio de los estudios literarios.

Según vemos, una importante particularidad de esta aproximación radica en la insistencia en considerar el conjunto de las disciplinas que tienen por objeto la literatura como una entidad unitaria con una serie de especificaciones en su interior. Serían distinciones de segundo nivel, partes complementarias de un todo. Se trata, pues, de una caracterización mereológica en la que, como corresponde al adjetivo *mereológico*,[7] lo fundamental se halla en el análisis de la relación de tipo estructural entre los elementos integrantes de una entidad y esta globalidad integradora que los comprende. Dos presupuestos son decisivos en este planteamiento: a) la confianza en la posibilidad de distinguir nítidamente el nivel de lo literario como texto —individual, artístico— frente al de los estudios literarios como metatexto —suprapersonal, científico— y b) la presentación de las distintas facetas de estos estudios como realidades complementarias que no sólo se requieren mutuamente, sino que, a través de su interacción, determinan la identidad de los estudios literarios en su conjunto.

Las principales disciplinas de los estudios literarios son, desde esta perspectiva, la teoría, la crítica y la historia literarias. Así se plantea su relación:

> Debe establecerse en primer término la distinción entre el concepto de literatura como orden simultáneo y el que la entiende fundamentalmente como una serie de obras dispuestas en orden cronológico y como partes integrantes de un proceso histórico. Existe, además, la ulterior distinción entre el estudio de los principios y criterios de la literatura y el de las obras de arte literarias concretas, estudiadas aisladamente o en serie cronológica. Lo más indicado parece ser llamar la atención sobre estas distinciones calificando de *teoría literaria* al estudio de los principios de la literatura, de sus categorías, criterios, etc., y diferenciando los estudios de obras concretas de arte con el término de *crítica literaria* (fundamentalmente estática de enfoque) o de *historia literaria*. (Págs. 48-49)

[7] Sobre el concepto de *mereología*, véase Lubomír Doležel: *Historia breve de la poética* [1990], Madrid: Síntesis, 1997, págs. 38 y ss. Doležel ha introducido este término, procedente de la lógica, en la descripción de las maneras de concebir la obra literaria, entre las que destaca la de la Escuela de Praga, a la que estuvo muy vinculado el propio René Wellek.

12 de noviembre de 2011

En tal distribución de papeles, a la disciplina teórica se le reserva nuevamente un lugar de primera línea. Se ocupa «de los principios de la literatura, de sus categorías, criterios», pero además a la teoría literaria le compete la capacidad de trascender el terreno estrictamente individual, propio de la historia (para Reyes, en cambio, formaba parte del *orden general*) y de la crítica. Este último aspecto es esencial, ya que, sin la universalidad que se atribuye a la teoría, los estudios literarios se verían imposibilitados de constituirse en una verdadera forma de conocimiento.

Los planteamientos de Wellek, a quien se debe este capítulo concreto de la *Teoría literaria*, han sido glosados en numerosas ocasiones, proponiendo adiciones o precisiones al diseño disciplinar de 1949. Por ejemplo, Darío Villanueva argumentó en su momento en favor de la consideración de la literatura comparada como una de las disciplinas insoslayables de los estudios literarios, cuyo lugar se situaría en la *dimensión empírica*, junto con la historia y la crítica, por contraste con la *dimensión teórica*, representada por la teoría literaria.[8] De este modo se acepta la perspectiva de Wellek, pero añadiéndole, de un lado, un nuevo criterio delimitador, al diferenciar entre la *faceta teórica* y *empírica* de los estudios literarios, y, de otro, una *perspectiva* adicional, la *comparativa*, junto a la *sincrónica* de la crítica y a la *diacrónica* de la historia:

Dimensión teórica	Dimensión empírica		
	Perspectiva sincrónica	Perspectiva diacrónica	Perspectiva comparativa
Teoría	*Crítica*	*Historia*	*Literatura comparada*

Pedro Aullón de Haro, por su parte, ha subrayado la continuidad de algunas de las disciplinas mencionadas con otras en principio ajenas al terreno de los estudios literarios: así la historia literaria se mostraría especialmente afín a la historia de la cultura mientras la teoría y la crítica se

[8] Darío Villanueva: «Vixencia actual da *Literaturwissenchaft*», en Mercedes Brea y Francisco Fernández Rey (eds.), *Homenaxe ó profesor Constantino García*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1991, 577-589; y *El polen de ideas. Teoría, Crítica, Historia y Literatura comparada*, Barcelona: PPU, 1991. Véase también: Francisco Abad Nebot: «Meditación sobre los estudios literarios», *Archivum*, 31-32 (1981-1982), 5-18; y Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández: *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid: Cátedra, 2004.

aproximarían a la estética.[9] Es una manera de llamar la atención, oportunamente, hacia lo que se halla más allá del dominio estrictamente literario y que, en el marco de interdisciplinariedad que caracteriza a las humanidades, se echaba en falta, aunque bien es cierto que se podrían añadir a las mencionadas otras disciplinas al menos tan próximas como las mencionadas: retórica, semiótica, sociología de la cultura, hermenéutica, filosofía y tantas otras.

Con todo, no siempre resulta plausible reducir la complejidad del ámbito de los estudios literarios a la limpidez y pulcritud armónica de estos modelos. El desarrollo de la teoría en los últimos años, al menos desde los setenta, parece ir, por otra parte, a contrapelo de cualquier distribución de funciones estricta. No obstante, el papel reservado a la teoría de la literatura en el momento de su institucionalización en las universidades españolas a partir de la segunda mitad de los años ochenta ha sido muy afín, cuando menos en una primera etapa, a los planteamientos que se derivan de *El deslinde* de Alfonso Reyes o, sobre todo, de la *Teoría literaria* de los mencionados Wellek y Warren: se trataría de definir los principios generales de lo literario, de precisar sus contornos, o, de otra manera, de establecer su identidad. De ahí el calificativo de *propedéutica* con que se ha definido tantas veces la función de la teoría literaria en los currículos filológicos atribuyéndole así un carácter preparatorio con relación a los estudios literarios.

Uno de los riesgos de esta actitud, como lo señaló ya el teórico cubano José Antonio Portuondo en una de las primeras reseñas a la *Teoría literaria* desde el ámbito hispánico, es el de limitar el papel de la teoría literaria a un cometido auxiliar dentro de los estudios literarios.[10] También el propio Portuondo señalaba la excesiva dependencia del canon literario europeo o, en otras palabras, de una percepción excesivamente restringida de lo que es su campo. A lo que podría añadirse la sensación de que Wellek parte de una concepción demasiado estática del fenómeno literario en la cual se parte del axioma de que existen unos principios estables que es posible aislar más allá de las circunstancias y formas históricas en los que el fenómeno se ha concretado.

[9] Pedro Aullón de Haro: «Epistemología de la Teoría y la Crítica de la Literatura», en Pedro Aullón de Haro (ed.), *Teoría de la crítica literaria*, Madrid: Trotta, 1994, 11-26.

[10] José Antonio Portuondo: *Concepto de poesía*, 180-196.

La teoría y el cuestionamiento posmoderno de la literatura

Sucede, sin embargo, que la actividad teórica, además de esta función que le ha sido tradicionalmente conferida en el momento clásico de su desarrollo, tiene también una faceta mucho más proclive a poner en cuestión las ideas recibidas en torno a la literatura y a las disciplinas que la toman por objeto. La identidad de lo literario se vuelve así fundamentalmente problemática y las pretensiones de universalidad de la teoría se convierten en motivo de discusión y disidencia. Esta es la herencia fundamental de la teoría de la literatura de los últimos años y de ella proceden algunas de sus aportaciones más relevantes.

> Veamos, por ejemplo, la evaluación que Gonzalo Navajas hace del significado reciente de la perspectiva teórica: «La revolución teórica ha surtido efectos sobresalientes: ha redefinido lo que es literario, lo ha abierto a lo otro, lo que se juzgaba como estéticamente inválido o inestimable [...] Además, el movimiento teórico ha desvirtuado la visión ontológica de la historia de la literatura que clasificaba autores y textos en categorías permanentes y absolutas. Ha permitido la relectura, el acercamiento al clásico desde criterios críticos actuales. Es esta reposesión de los grandes monumentos del pasado la que puede reactualizarlos de manera efectiva en un discurso cultural que potencia lo no dicho u ocurrido todavía y que está proyectado al futuro casi de manera exclusiva [...] La teoría ha contribuido, además, a desacreditar la hegemonía de la alta cultura inequívocamente vinculada con el modelo clásico y europeo de la civilización. No es sorprendente, por tanto, que los ataques más virulentos contra ese modelo hayan procedido del extrarradio, el continente americano, aunque, de manera paradójica, sus referentes originales —desde Bajtín a Lyotard y Derrida— estén íntimamente insertos en el repertorio más centralmente europeo por sus conexiones con Hegel, Husserl y Heidegger, entre otros. Como ocurrió previamente con Marx, un movimiento emergido del código de principios europeos se revuelve, desde el exterior, contra sus orígenes en un parricidio cultural de proporciones edípicamente magnas. El postestructuralismo, el poscolonialismo, la posmodernidad contienen en su prefijo el impulso de superación de un concepto de la historia concebida como el repositorio de los valores de una civilización adscrita al enmascaramiento de la dominación bajo la máscara de una estética transtemporal. La aserción de la dife-

rencia, lo no-común, lo múltiple e inconcluso, quedan incluidos dentro de esta orientación nueva del hecho literario».[11]

La teoría ha adquirido así un talante crítico, casi activista en algunos casos, que dista mucho de, por ejemplo, su identificación con la «contemplación más desinteresada» que le atribuía Alfonso Reyes. Se ha convertido en un eficaz instrumento de reconsideración y análisis cultural que no se puede aislar de los rumbos por los que han transitado tanto la cultura, entendida en un sentido tradicional, como la ciencia en los últimos decenios del siglo XX, ni tampoco de la evolución interna de la tradición teórica en estos años. De este modo se ha podido decir que «la teoría nos lleva a cuestionar las premisas o los supuestos más básicos en el estudio de la literatura, y perturba todo lo que se puede haber dado hasta ahora por sentado».[12] Es una crítica, pues, del *common sense*, con lo cual delata sus raíces modernas. El lugar de la teoría es, entonces, distinto al que se le atribuía en un primer momento. Tanto, que, frente a la posición de privilegio que hemos visto se le asignaba en diversos mapas de los estudios literarios, Jenaro Talens llega a hablar de un *no-lugar* para referirse al carácter plural, heterogéneo e incluso disperso de la teoría o teorías de la literatura en justa correspondencia con la convicción creciente respecto «al carácter inestable de su objeto y la dependencia que éste tiene de su concreta inscripción en una tradición cultural determinada».[13]

Cierto es que por esa vía la teoría ha adquirido una carta de naturaleza que muy a menudo la sitúa más allá de lo literario, como una forma extremadamente general de crítica de la cultura. Descansa, desde esta perspectiva, sobre todo en su capacidad interpretativa, reinterpretativa más bien, de textos culturales y prácticas discursivas de toda índole y no ya de los textos específicamente literarios, puesto que la literatura parece haber perdido, a la par que su supuesta perspicuidad y precisión como entidad, buena parte de su prestigio y, por tanto, de su atractivo. Aunque haya surgido de una preocupación particular por el ámbito literario, es como si la teoría hubiese acabado, llevada de sus propios presupuestos, por adquirir

[11] Gonzalo Navajas: «El futuro como estética. ¿Es posible la literatura en el siglo XXI?», *Ciberletras*, 3 (2000). http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/

[12] Jonathan Culler: *Breve introducción a la teoría literaria* [1997], Barcelona: Crítica, 2000, pág. 15.

[13] Jenaro Talens: «El lugar de la teoría de la literatura en la era del lenguaje electrónico», en Darío Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid: Taurus, 1994, 129-143.

una gran autonomía con respecto a lo que en un primer momento constituyó su campo. Cuando se entiende de esta manera, la Teoría tiene mal encaje en el seno de los estudios literarios precisamente porque sus afinidades más firmes se orientan hacia nuevas prácticas disciplinares como las que significan los estudios culturales, los estudios de género (*Gender Studies*), el poscolonialismo o los estudios étnicos y multiculturales. Pero también porque la noción de cultura ha sido sometida a una profunda revisión y, en consecuencia, el perfil y la posición relativa de alguna de sus manifestaciones privilegiadas, como la literatura, se han visto afectados de forma muy radical.[14] Desde esta perspectiva la teoría se aproxima mucho a una semiótica de carácter general, aunque carente en la mayor parte de los casos de la conciencia disciplinar y el rigor conceptual de ésta.

> Un reflejo expresivo de esta situación son los cuatro puntos mediante los que el teórico norteamericano Jonathan Culler trataba de caracterizar lo que es la teoría:
>
> 1. La teoría es interdisciplinaria; su discurso causa efectos fuera de la disciplina de origen.
> 2. Es analítica y especulativa; intenta averiguar qué se implica en lo que llamamos sexo, lenguaje, escritura, significado o sujeto.
> 3. Critica las nociones de sentido común y los conceptos considerados naturales.
> 4. Es reflexiva, pensamiento sobre el pensamiento, un análisis de las categorías que utilizamos para dar sentido a las cosas en literatura y el resto de prácticas discursivas.[15]

Hacia una sociología sistémica de los hechos culturales

Es verdad asimismo que en el movimiento teórico contemporáneo hay otras posiciones —en particular las conocidas como teorías sistémicas— que mantienen una actitud de signo distinto. Parten con frecuencia del rechazo a adoptar la interpretación textual como procedimiento y

[14] Sobre las variables concepciones de la cultura resulta provechosa la lectura del libro de Josep Picó: *Cultura y modernidad. Seducciones y desengaños de la cultura moderna*, Madrid: Alianza Editorial, 1999.

[15] *Breve introducción a la teoría literaria*, pág. 26.

prefieren arrogarse una posición más distanciada respecto a su objeto.[16] La atención se desplaza hacia una contemplación de la literatura como conjunto de acciones sociales que tienen lugar en un marco concebido como un sistema estructurado. Son aproximaciones que enfatizan la dimensión empírica del análisis al tiempo que muestran sus reservas hacia el papel que la lectura tiene en muchas de las tradiciones de los estudios literarios como medio necesario para la relación con el objeto. Lo veíamos por ejemplo en el caso de Reyes. En último término la preocupación por el fenómeno literario sigue siendo el eje de la reflexión teórica, pero ahora planteada desde otros presupuestos. De ellos, el más relevante es el que conduce a evitar cualquier definición apriorística de la literatura, especialmente en la medida en que pueda ser tachada de idealista. Tanto es así, que con frecuencia estos planteamientos se orientan con una actitud polémica respecto a lo que ha sido la formulación moderna de los estudios literarios, centrada en la noción de *texto*. Pretenden subrayar así la diferencia de fondo sobre lo que unos y otros entienden por literatura. En consecuencia, el marco epistemológico y la concepción disciplinar que se defienda serán muy distintos también.

Sin embargo, y a pesar de la evidente distancia con respecto a la concepción de la teoría que ejemplificábamos con las palabras de Culler, resulta sintomático que también desde esta otra vía se termine por ampliar la perspectiva hacia una teoría general de la cultura, concebida como condición y consecuencia de la acción social. Así escribe Itamar Even-Zohar, seguramente el representante más destacado de esta índole de aproximaciones: «No resulta sorprendente que todas las teorías de la 'literatura' hayan sido reemplazadas por teorías que aspiran a explicar las condiciones que hacen posible la vida social en general, siendo la producción textual solamente una de sus facetas y uno de sus factores».[17] Ahí surge inevitablemente el contraste entre la propuesta formalista de entender la Poética como una especialidad de la Lingüística centrada en el lenguaje poético y

[16] Como muestra de una reivindicación de la noción de *sistema* en la línea de la filosofía de la ciencia, en cuyo marco se atribuye a la *poética teórica* la formulación de hipótesis y teorías «sobre la propiedad abstracta de los textos en general», véase el planteamiento de Teun van Dijk (1972) que comenta Walter Mignolo: «Presentación (la teoría en el campo de los estudios literarios)», *Dispositio*, III (1978), 1-20.

[17] Itamar Even-Zohar: «Factores y dependencias en la cultura:. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas», en Montserrat Iglesias Santos (comp.), *Teoría de los Polisistemas*, Madrid: Arco Libros, 1999, 23-52, pág. 26.

este planteamiento, cuyas raíces no son ajenas tampoco al formalismo, de un paradigma neosociológico que trate de responder a las insuficiencias de los anteriores.

Como vemos, la teoría de la literatura no tiene una ubicación siempre fácil. Aunque su relación con la historia literaria, la crítica y la literatura comparada resulte de todo punto innegable, es patente asimismo que su estatuto específico se ve afectado por el dinamismo de la propia evolución disciplinar y, más en general, de la situación cultural de la literatura y de los debates internos en el terreno siempre complejo de las humanidades. Ya hace algunos años recordaba Walter Mignolo que «difícilmente el campo de los estudios literarios puede homogeneizarse a partir de un conjunto de 'axiomas' o de presuposiciones sobre la unidad de la disciplina, sino que es más adecuado concebirla como un espacio heterogéneo compuesto por subconjuntos de teorías en formación y de problemas en discusión».[18] Las presuposiciones a que se refería Mignolo son posiciones y actitudes teóricas y metodológicas cuyo interés y necesidad es indudable, pero que no deben confundirse con una mera descripción de la realidad de las disciplinas literarias. Muchas veces poseen una dimensión programática y, más en general, ideológica que no debería pasarse por alto. Y en realidad el papel que desempeña la teoría en ese conjunto tiene una doble naturaleza que explica algunas de sus aparentes contradicciones:

> La teoría es monoteísta, amante de la simplicidad, de la generalidad y de la coherencia. Aspira a explicar lo diverso en términos de lo uno; y, cuanto más amplia es la separación entre la simplicidad unitaria de la teoría y la multiplicidad infinita de su dominio, más poderosa resulta esa teoría. La teoría, de este modo, es al pensamiento lo que el poder a la política. Marx: la teoría incorpora «las ideas dominantes» de una época; esto es, «las ideas de la clase dominante»; esto es, la ideología. Pero la teoría es también crítica de la ideología, expresión de la alienación intelectual, autocrítica y reflexión sobre sus propios orígenes. La teoría siempre se sitúa a sí misma al principio o al final del pensamiento, bien proporcionando principios básicos de los que deducir hipótesis bien sintetizando, formalizando y esquematizando la práctica en una visión general.[19]

[18] W. Mignolo, «Presentación (la teoría en el campo de los estudios literarios)», págs. 1-2.

[19] W.J.T. Mitchell (ed.): *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism*, Chicago: The University of Chicago Press, 1985, pág. 7.

La teoría de la literatura aúna, en efecto, una doble orientación. De un lado, se ha concebido como fundamentación de los Estudios literarios, como identificación y elucidación de los elementos más estables y caracterizadores de la literatura. Pero de otro, también es en muy buena medida un pensamiento crítico que cuestiona permanentemente tanto las concepciones tradicionales sobre el hecho literario como su propia situación en cuanto disciplina. Con todo, y salvaguardando este dinamismo interno, la teoría mantiene viva su capacidad para abordar las cuestiones básicas que afectan al hecho literario y a su situación epistemológica. Y por otra parte, como tradición plural de reflexión y estudio, ha logrado sustraerse a la servidumbre rígida respecto a cualquier planteamiento único, por abarcador y matizado que pueda aparecer. La entendemos aquí fundamentalmente como un terreno de encuentro en el que la deconstrucción, las perspectivas sistémicas, la teoría antropológica, la poética lingüística o los estudios culturales definen un espacio de discusión y competencia en torno a un fenómeno irreductible a cualquier explicación unívoca. Ello confiere a la teoría literaria una posición privilegiada para encarar y detectar los problemas que histórica y culturalmente cuestionan el estatuto de la literatura. Además, su capacidad de trascendencia de las literaturas particulares o de la atención concentrada sobre la pura indagación empírica le permite un diálogo interdisciplinario que ha de ser siempre bienvenido.

Posteoría y estudios culturales

Pero la evolución de la teoría literaria y, de manera más general, de la *Theory*, en el sentido amplio anglosajón, no ha sido en vano. De un lado el énfasis sobre el relativismo cultural y epistemológico y de otro la conciencia sobre la pérdida del lugar central de la literatura como manifestación cultural han tenido unas consecuencias evidentes, que, entre otras cosas, condicionan de forma muy profunda su lugar disciplinar, ya muy lejos del perfil tan nítido que le atribuían Wellek o Reyes. Y no sólo eso: al gran momento de efervescencia teórica estructuralista y postestructuralista vivido entre los años sesenta y ochenta del siglo XX ha seguido otra fase de menor brillantez y originalidad en la que ese pensamiento se ha interiorizado y utilizado, a veces también olvidado, de distintas maneras.

Para describir este estado de cosas se ha generalizado en los últimos años el término *posteoría*. Es frecuente vincularlo a la emergencia de los

estudios culturales. En otras palabras, se trata de un distanciamiento de la especulación abstracta y una atención correlativa a la vida cotidiana en toda su complejidad, de la superación de la concepción textocéntrica —en buena medida estrictamente tipográfica— de la cultura en favor de una percepción más multimediática, de un desplazamiento del interés crítico hacia las cuestiones de identidad y representación (sexual, étnica, racial, nacional...), así como, evidentemente, de una implicación mucho más ostensible —desde un punto de vista político e ideológico— del crítico o estudioso en el terreno de la pugna y de la programación cultural. Y también tiene su importancia la progresiva pérdida de legitimidad de una concepción más elitista de la investigación y del saber en favor de otra más pragmática y populista.

No sólo la teoría literaria, sino los estudios literarios en su conjunto, han sentido los efectos de esta situación. Sin embargo, habría que recordar que no se trata tanto de hacer tabla rasa de la tradición teórica como de desplazarla a un contexto caracterizado por unas condiciones diferentes (entre las que el cambio en el modelo de universidad no es la menos relevante). Una situación de crisis, si se quiere, que pone en un primer plano una vez más la urgencia de redefinir el papel de la teoría, su relación con la crítica y la dimensión social y ética que siempre ha sido un aspecto importante de su desarrollo.

Una cuestión de gran interés en este sentido es, por ejemplo, la presencia en este marco posteórico de la obra de los grandes teóricos contemporáneos. Sería el caso de Foucault en el seno de los estudios poscoloniales, de Derrida en el pensamiento feminista, de Barthes y Bajtin en ciertos sectores de la teoría actual sobre el hipertexto electrónico o de la vigencia muy vívida del pensamiento de Deleuze. Esa búsqueda debería incidir en las formas de apropiación de la tradición teórica del siglo XX por parte de los actuales estudios culturales, pero también en la revisión crítica de las limitaciones del modelo de pensamiento que, desde una cierta perspectiva, condujo tanto a la culminación como a la crisis de la teoría.[20]

[20] Stefan Herbrechter e Ivan Callus (eds.): *Post-Theory?*, *Critical Studies*, 26 (2004); Terry Eagleton: *Después de la Teoría* [2003], Barcelona: Debate, 2005.

I.2. ¿Ciencia de la literatura o estudios literarios? Comprensión teórica y comprensión hermenéutica de la literatura

Sokal y el modelo científico

Un episodio reciente puede servir como punto de partida para abordar las relaciones entre los estudios literarios y la ciencia. En 1996 la revista norteamericana *Social Text*, especializada en el campo de los estudios culturales, publicó un trabajo del físico Alan Sokal titulado «Transgressing the Boundaries: Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity».[21] En ese artículo se defendía un entendimiento del mundo natural como construcción social y lingüística, carente, en consecuencia, de una realidad propia al margen de la forma en que la presentan determinados discursos propios de la cultura occidental y relacionados con el período posterior a la Ilustración. Este planteamiento, expuesto desde

[21] *Social Text*, 46/47 (1996), 217-252.

las primeras líneas del artículo, venía arropado por un centón de citas diversas que no dejaban de incluir a algunos de los grandes representantes de la física en el siglo XX (Heisenberg, Bohr, Einstein) al lado de filósofos e historiadores de la ciencia (Kuhn, Feyerabend) y una nutridísima serie de nombres asociados al postestructuralismo y al denominado pensamiento posmoderno (Irigaray, Serres, Derrida, Deleuze, Lyotard, Latour, Virilio, etc.). Al final se acababa postulando una versión posmoderna de la ciencia a la que se veía como aliada de la vocación libertaria y democratizadora de los distintos movimientos académicos de crítica sociocultural. Algunos de ellos muy próximos, por cierto, a lo que hemos identificado en el apartado anterior como *Theory*.

El caso es que, inmediatamente después de la publicación de este trabajo, Sokal salió a la palestra para desvelar que el artículo era un engaño, ya que no se trataba sino de la parodia de un cierto tipo de aproximación a la ciencia frecuente en los medios académicos; aunque, eso sí, todas las citas incluidas en el artículo eran estrictamente literales y ajustadas a lo requerido por las revistas de mayor prestigio. Se parodiaba, evidentemente, un estilo efectista en la argumentación, la ligereza en el uso de referencias y términos científicos, usados en el mejor de los casos de forma impropia, y la excesiva facilidad para extraer consecuencias muy rotundas de premisas que no habían sido probadas. Esto es, del predominio de la persuasión sobre la argumentación con capacidad demostrativa y del alarde de falsa erudición farragosa e intimidatoria. Cierto que posteriormente Alan Sokal y Jean Bricmont, en un libro dedicado a analizar lo sucedido,[22] insistieron en que no se debían extrapolar las consecuencias de este asunto al conjunto de las humanidades o de las ciencias sociales ni a las revistas académicas especializadas en estos campos. Pero no resulta menos manifiesto que el efecto de la parodia tiene su fundamento en un estado de cosas lo bastante extendido como para que el artículo original pudiese ser admitido en una revista publicada por la Duke University, una de las instituciones académicas más prestigiosas en el terreno de la teoría de la literatura y de los Estudios culturales.

En el libro mencionado, Sokal y Bricmont denunciaban las «imposturas intelectuales» que algunos de los autores mencionados cometen al utilizar con escaso rigor términos y conceptos procedentes, supuestamen-

[22] Alan Sokal y Jean Bricmont: *Imposturas intelectuales* [1997], Madrid: Paidós, 1999.

te, de las ciencias naturales y exactas. Empero, más allá de este propósito específico, su análisis se encaminaba también a impugnar los planteamientos del relativismo epistemológico, según el cual la realidad objetiva es una construcción social e ideológica, de modo que la pretensión de neutralidad y objetividad que distingue a la ciencia moderna resultaría dudosa, cuando no el resultado de un mito.

Dejando a un lado lo que pueda haber de justo o injusto en las imputaciones, tanto explícitas como implícitas, de estos autores, cumple prestar atención a algunas de sus consecuencias. Una de las más notables tiene que ver sin duda con que de nuevo se acuda a la contraposición entre las ciencias fuertes, de un lado, y las humanidades y las ciencias sociales de otro, sospechosas éstas de escasa responsabilidad y excesivo oportunismo. En este sentido, son llamativas las concomitancias con un trabajo clásico en este tipo de disputas: la célebre conferencia de C. P. Snow, pronunciada en la State House de Cambridge el año 1959, cuyo título era «Las dos culturas y la revolución científica».[23] Como es sabido, Snow —físico de profesión, como Sokal— denunciaba la incomunicación entre la cultura científica y la humanística. Pero también había en aquella conferencia otro aspecto que se suele tener menos en cuenta. Es la diatriba, realizada desde la perspectiva de un cultivador de las ciencias naturales, no tanto de las humanidades como de ciertas actitudes sociales e ideológicas antimodernas, y a veces abiertamente nostálgicas, por parte de los representantes de la cultura letrada modernista. La sospecha de irracionalismo y de excesiva propensión al verbalismo gratuito está latente en la prevención de Snow contra la cultura literaria de la primera parte del siglo XX. Algo que admite un paralelo con el talante de Sokal, orientada la desconfianza esta vez hacia las actitudes posmodernas.

Además de lo que hay en estas posiciones de oportuna denuncia de ciertos abusos intelectuales, es preciso constatar la tensión histórica que revelan. Los estudios literarios no nacieron en el marco del paradigma científico que se desarrollaría a lo largo de la época moderna hasta conso-

[23] C. P. Snow: *The Two Cultures*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993. El libro contiene una valiosa introducción a cargo de Stephan Collini en la que se presenta el contexto educativo y cultural de la conferencia de Snow. Da cuenta de la réplica demoledora que le dirigió F.R. Leavis, sin duda una de las más agudas e hirientes de las que se han producido en el entorno literario contemporáneo; sólo parangonable acaso con la que Borges dedicó a Américo Castro o la que Derrida administró a Searle.

lidarse en los siglos XVIII y XIX. Este paradigma había surgido al socaire de la llamada revolución científica, en los siglos XVI y XVII, con la pretensión de explicar el mundo exterior, natural, de la mano de la astronomía y la Física en primera instancia para, desde ahí, extenderse posteriormente a otras áreas del saber —química, medicina, biología, psicología...— y conformar el ámbito de racionalidad metodológica y epistemológica generalmente aceptado. Por supuesto que esto no ocurrió sin notables tensiones internas. Por ejemplo, la biología se apartaba del modelo científico ortodoxo cuyo eje eran las ciencias físicas, constituido en torno a las ideas de una formalización matemática del saber y de la necesidad de alcanzar leyes universales. Y otro tanto se puede decir de otras disciplinas de pretensión científica que se han ido constituyendo a partir del siglo XIX: la psicología, la sociología, la antropología, la lingüística entre otras más. Ello condujo, como no podía ser de otra manera, a lo que Thomas Kuhn ha denominado «ampliación de la racionalidad» o, dicho de otra forma, a la aceptación de factores en principio no contemplados como la evolución o la complejidad.

La voluntad científica de los estudios literarios

Sin embargo, los estudios literarios, en su conjunto, no proceden del impulso de la revolución científica ni son tampoco consecuencia de su ampliación a otros campos distintos a los originales. Su raíz se halla en el ámbito extraordinariamente difuso, desde un punto de vista histórico, de las *letras*. Se emparentan con la filología, con la historia, con la erudición, en el sentido que estos términos tenían en el siglo XVIII. En este conjunto difuso tendrá gran importancia su relación con la *crítica* tal como se concibe en la Ilustración, así como, en otro orden, con la filosofía y la estética. Un territorio distinto, por no decir extraño, al modelo metodológico que representan las ciencias naturales, aun cuando el racionalismo de la estética de los siglos XVIII y XIX será decisivo para el desarrollo de la orientación teórica sobre la literatura. Y no obstante, los estudios literarios han reclamado para sí con reiteración la consideración de ciencia. Por supuesto que muchas veces se esconde tras ello un deseo de prestigio y de un estatuto académico no subordinado con respecto a las disciplinas centrales del

paradigma científico. También es cierto que lo que se sugiere con el término de ciencia son situaciones y planteamientos extraordinariamente variados. Habría que intentar diferenciar varios modos de aproximar la idea de ciencia a los estudios literarios con relación a momentos históricos también diferentes.

Una primera mención apunta a la constante reivindicación de una ciencia de la literatura que se realiza a lo largo del siglo XIX desde presupuestos estéticos y filosóficos de índole racionalista procedentes en su mayor parte del siglo anterior. De seguro es éste uno de los antecedentes de la teoría de la literatura, un marbete que, de hecho, se utilizó en este momento con cierta profusión. El rasgo principal de esta perspectiva es la pretensión de superar el carácter preceptivo y disperso que identificaba a la tradición retórica. La indagación sistemática sobre los principios fundamentales de la literatura con una perspectiva general sería el gran objetivo de lo que constituye posiblemente el primer intento por desarrollar una aproximación científica a la literatura digna de tal nombre. De hecho, la materia *Principios de literatura* se introdujo en los currículos de secundaria españoles en 1868, y en algún momento se identificaron estos *principios* en la letra de la ley con los «conocimientos estéticos», frente a las «enseñanzas rutinarias de la retórica tradicional».[24] A partir de este momento la dilucidación de los *principios* de lo literario formará parte del vocabulario de los teóricos de la literatura, incluyendo a los formalistas o, entre tantos otros, a René Wellek, a la hora de definir el cometido de la teoría.[25]

A mediados del siglo XIX Hippolyte Taine ejemplifica otra de las actitudes más sobresalientes en este aspecto: la que, en primer lugar, valora la idea de ciencia como elemento central en el progreso humano y, en segundo término, identifica la aproximación científica con la historia y ésta, a su vez, con una estricta causalidad que conduce a un proceso de interiorización progresiva en la realidad profunda de los acontecimientos. Los hechos culturales son, rigurosamente, expresión de causas concretas y la historia literaria resulta entonces la explicación de los hechos literarios a partir de esas causas últimas (la raza, el medio, el momento).[26] Para otros

[24] Jean-Louis Guereña: «Remarques sur l'espace littéraire dans l'ensaignement secondaire en Espagne», *Paedagogica Historica*, XXXII/1 (1996), 101-122, pág. 110.

[25] Es sumamente esclarecedor para el caso español el libro de Rosa María Aradra Sánchez: *De la retórica a la teoría de la literatura (siglos XVIII y XIX)*, Murcia: Universidad de Murcia, 1997.

[26] Hippolyte Taine: *Introducción a la historia de la literatura inglesa* [1864], Madrid: Aguilar, 1955.

estudiosos, la capacidad explicativa de la historia dependerá de la acomodación del modelo evolucionista de Darwin, con lo que se conjugaba la posibilidad del historicismo con el prestigio de las tesis darwinistas sobre el mundo natural. En todo caso, la disciplina que identificaba la posible cientificidad de los estudios literarios era la historia literaria.

La conocida como *Literaturwissenschaft* ('Ciencia de la literatura') significó un planteamiento distinto, que, entre otras cosas, propugnaba una percepción más abarcadora de los estudios literarios, tratando de justificar su posible carácter científico sobre una base muy alejada de la que acabamos de ver. Su ámbito disciplinar era el de las *Geisteswissenschaften* ('Ciencias del espíritu'), en la tradición, pues, de la distinción trazada por Wilhelm Dilthey entre éstas y las *Naturwissenschaften* ('Ciencias de la naturaleza) con el propósito de reivindicar el carácter científico de las disciplinas humanísticas salvando la especificidad de su objeto característico: los hechos y creaciones humanas. Las ciencias del espíritu atenderían a la historicidad última de las realizaciones humanas, en principio únicas e individuales, sin pretender *explicar* los fenómenos que les incumben, sino *comprenderlos*. Por ello no les sería propia la formulación de leyes universales ni el establecimiento de relaciones de causalidad determinantes entre unos hechos y otros. Quizá el punto esencial en este intento de garantizar un estatuto científico a las disciplinas culturales sea el esfuerzo por salvaguardar la implicación del estudioso en el objeto de estudio. Lejos de atribuirle una actitud distanciada, las ciencias del espíritu o culturales reconocen que la peculiaridad de su objeto requiere un cierto grado de participación por parte del estudioso, quien debe comenzar por actualizarlo. Esto es lo propio de la comprensión, que requiere el propósito de interpretar correctamente el objeto a través de la interacción, el diálogo, con testimonios, indicios y textos. La naturaleza hermenéutica de esta línea de pensamiento resulta patente.[27]

Suele admitirse comúnmente que el término *Literaturwissenschaft* fue utilizado en primer lugar por Ernst Elster en sus *Prinzipien der Literaturwis-*

[27] Una útil revisión de la discusión, fundamentalmente alemana, sobre la especificidad de las ciencias dedicadas a la cultura en torno a los nombres de Dilthey, Windelband, Rickert o Cassirer, puede verse en María del Carmen Bobes: «La literatura. La ciencia de la literatura. La crítica de la razón literaria», en Darío Villanueva (coord.): *Curso de teoría de la literatura*, Madrid: Taurus, 1994, 19-45. Véase asimismo la excelente obra de Maurizio Ferraris: *Historia de la hermenéutica* [1988], Madrid: Akal, 2000. En ella se discuten con detalle todas estas cuestiones.

senschaft, publicada en dos volúmenes en 1897 y 1911. Una manera de definir su alcance sería la que planteaba Max Wehrli cuando la presentaba como «la ciencia de los principios y métodos del análisis literario científico».[28] Es patente, pues, la preocupación esencialmente metodológica de la ciencia de la literatura así concebida y la fijación de su tarea básica en la fundamentación de la posibilidad de estudio de la literatura en sus distintas vertientes. En este aspecto, no se aleja de la teoría de la literatura tal y como la contemplaba René Wellek. La ciencia de la literatura trataría, según esto, de dotar de rigor y coherencia conceptual a los estudios literarios en el marco de una apreciación precisa de la singularidad de su objeto. Aunque acaso lo realmente determinante sea la tradición intelectual desde la que tal cosa se pretende llevar a cabo: la de la filosofía alemana romántica y posromántica, de la que heredará un carácter especulativo y filosófico que a veces le ha sido reprochado.[29]

Pero lo cierto es que la ciencia alemana de la literatura, vigente hasta la época hitleriana y que Wellek contemplaba ya con un notable despego, tuvo una gran influencia en autores importantes para nuestra tradición más próxima como el portugués Fidelino de Figueiredo o el propio Alfonso Reyes, entre otros, además de haber aproximado la pretensión de cientificidad al ámbito de la reflexión teórica sobre la literatura. Algo semejante es lo que propusieron, si bien desde otros presupuestos, los formalistas rusos, que no en vano constituyen el referente fundamental del pensamiento teórico contemporáneo. Éstos identificaron en la teoría de la literatura la garantía del verdadero carácter científico de los estudios literarios. Si atendemos concretamente a uno de los formalistas más destacados, Boris Eichembaum, podemos apreciar cómo se atribuía a la teoría ya en 1925 la responsabilidad de fundamentar hipótesis que contribuyesen a establecer el objeto de estudio apropiado para una aproximación científica, pero con atención permanente a la adecuación de estas hipótesis al campo concreto en el que deben ser aplicadas:

> Nosotros no teníamos y no tenemos aún ninguna doctrina o sistema acabado. En nuestro trabajo científico, apreciamos la teoría sólo como hipótesis de trabajo con cuya ayuda se indican y comprenden los hechos: se

[28] Max Wehrli, *Introducción a la ciencia literaria*, pág. 7.

[29] Una obra de referencia ineludible en esta tradición es Emil Ermatinger (ed.): *Filosofía de la ciencia literaria* [1930], México: Fondo de Cultura Económica, 1946.

descubre el carácter sistemático de los mismos gracias al cual llegan a ser materia de estudio [...] Establecemos principios concretos y, en la medida en que pueden ser aplicados a una materia, nos atenemos a ellos. Si la materia requiere una complicación o una modificación de nuestros principios, obramos de inmediato: nos sentimos libres con respecto a nuestras propias teorías (y toda ciencia debería serlo, pensamos, en la medida en que existe diferencia entre teoría y convicción). No existe ciencia acabada, la ciencia vive venciendo errores y no estableciendo verdades.[30]

Uno de los requisitos de la ciencia es, por tanto, el establecimiento de un objeto adecuado a su propósito. Esta conciencia es uno de los rasgos más determinantes de la aproximación formalista, que equipara tal objeto con la *literaturidad* o *literariedad*, «lo que hace de una obra dada una obra literaria», identificada con elementos intrínsecos al texto. Por otro lado, la actividad teórica consiste en el establecimiento de principios generales que han de ser contrastados con la base empírica hacia la que se orienta la ciencia en un proceso dinámico. Desde luego se trata de una concepción de la cientificidad, según la expone Eichembaum, muy flexible y al tiempo rigurosa y consciente de sí misma.

En los años sesenta y setenta del siglo XX conoció su auge el estructuralismo —deudor por vías directas y, sobre todo, indirectas del formalismo— como metodología y como presupuesto a propósito del objeto científico de los estudios literarios; esto es, como un modelo nuevo para una posible ciencia literaria. En esta ocasión fue el acercamiento a la Lingüística el medio para proporcionar rigor científico a las disciplinas que se ocupan de la literatura, situada ahora en el espacio de las ciencias sociales (antropología, sociología, economía, etc.). Ferdinand de Saussure constituía la gran referencia en este aspecto. Si para el autor ginebrino la *lengua*, como sistema estable que subyacería en el *habla*, constituía el verdadero objeto de los estudios lingüísticos, en el caso de la literatura habría que distinguir también entre el sistema subyacente y las manifestaciones fenoménicas, contingentes, de tal sistema (los textos literarios). Estos constituirían en último término la base empírica de la aproximación científica a la literatura propugnada desde los postulados del estructuralismo.[31]

[30] Boris Eichembaum: «La teoría del método formal» [1925], en Tzvetan Todorov (ed.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* [1965], Buenos Aires: Siglo XXI, 1970, 21-54, págs. 21-22.

[31] «El objetivo de toda actividad estructuralista, tanto si es reflexiva como poética, es reconstruir un *objeto*, de modo que en esta reconstrucción se manifiesten

El objetivo sería establecer unidades discretas, caracterizadas por oposiciones, y determinar sus reglas de asociación de acuerdo con las posibilidades previstas por el sistema literario. El peso de la lingüística sobre la teoría literaria fue extraordinario durante este período, pero de una concepción de la lingüística en la que la fonología y la sintaxis conformaban las principales referencias y modelos. De ahí algunas de las insuficiencias atribuidas a este planteamiento: en especial, la desatención hacia aspectos esenciales del fenómeno literario (lectura, historicidad, carácter institucional) o la subordinación de la base empírica respecto a la abstracción del modelo teórico. Hay que insistir, sin embargo, en la complejidad del movimiento estructural, ya que algunas de las propuestas para la superación de este modelo se inspirarían en planteamientos del propio estructuralismo en sentido amplio.[32]

Importa subrayar estas circunstancias porque las reencontraremos en el debate más reciente sobre la necesidad y oportunidad de una ciencia de la literatura y la relación que con ella ha de tener la teoría literaria. Darío Villanueva e Itamar Even-Zohar han fundamentado la búsqueda del carácter científico sobre unos presupuestos próximos a los defendidos en su momento por los formalistas. De hecho ambos autores han aducido a este propósito el formalismo ruso, y en particular el nombre de Eichembaum ocupa un lugar muy especial en la estimación del segundo. Villanueva, que recordaba el juicio de Trotski acerca de la capacidad de los forma-

las reglas de funcionamiento [...] de este objeto. La estructura es, pues, en el fondo un *simulacro* del objeto, pero un simulacro dirigido, interesado, puesto que el objeto imitado hace aparecer algo que permanecía invisible, o, si se prefiere así, ininteligible en el objeto natural» (Roland Barthes, «La actividad estructuralista», en *Ensayos críticos* [1964], Barcelona: Seix Barral, 1967, pág. 257). Además de una buena descripción de la concepción estructuralista del objeto científico, este pasaje sugiere la convivencia de la reivindicación científica del estructuralismo francés con determinados elementos que anuncian algunas de las claves del postestructuralismo. Aquí la equiparación de la actividad científica con la actividad poética. En el libro citado llegará a decir, por ejemplo, que el estructuralismo «trabaja para edificar una ciencia que se incluya a sí misma en su objeto» (pág. 328).

[32] Una interesante valoración general del estructuralismo desde la perspectiva de una ciencia de la literatura posible, puede leerse en María del Carmen Bobes Naves: «La semiología literaria entre los postestructuralismos», en Mercedes Rodríguez Pequeño (comp.), *Teoría de la literatura. Investigaciones actuales*, Valladolid: Instituto de Ciencias de la Educación, 1993, 13-33. Para una visión general del estructuralismo en su desarrollo histórico, véase François Dosse: *Historia del estructuralismo* [1992], 2 vols., Madrid: Akal, 2004; y Jean-Claude Milner: *Le Périple structural. Figures et paradigme*. París: Seuil, 2002.

listas para elevar la teoría del arte a un estadio científico, apunta a la concepción de la ciencia desarrollada por Karl R. Popper como las más apropiada para sostener un entendimiento de los estudios literarios, y en particular de la teoría, como ciencia. El principio de la falsabilidad y la concepción de las teorías científicas como conjeturas son los aspectos más destacados de entre los que constituyen la reflexión popperiana sobre la ciencia.[33] Estos dos principios, precisamente, se hallan prefigurados en las palabras de Eichembaum que acabamos de ver. Hablaba el autor ruso de la teoría como «hipótesis» de trabajo —esto es, *conjetura*— que debía someterse al contraste de los hechos, de donde podía proceder la *refutación* que llevase a la modificación o adaptación de los principios teóricos. Se renunciaba de este modo a un concepto de verdad, propio de la convicción, y se opta por una provisionalidad teórica ciertamente saludable; de ahí esa expresión *avant la lettre* del principio de *falsabilidad* que encontramos en la última frase del pasaje citado: «No existe ciencia acabada, la ciencia vive venciendo errores y no estableciendo verdades».

Even-Zohar adopta una perspectiva muy semejante, especialmente en lo que se refiere al papel desempañado por las hipótesis, concebidas como *leyes*, y a la necesidad del irreemplazable contraste con la base material de estudio, aunque insista, por otra parte, en algo que también los formalistas habían puesto de manifiesto: el objeto de las teorías científicas no es independiente de las propias teorías que lo adoptan como foco de su indagación. Lo cual tiene un corolario que también es preciso recordar: cualquier teoría es una teoría del objeto que ella misma ha definido y no agota las perspectivas posibles sobre el campo con el que se relaciona.[34] La aproximación científica a la literatura parte para este autor israelí, coherentemente con lo señalado, de su consideración estricta como una sistema definido desde una perspectiva funcionalista y no, por ejemplo, como conjunto de textos o de lecturas de esos textos. Desde unos presupuestos teóricos específicos se define un objeto —el sistema

[33] Véase sobre todo ello Darío Villanueva: «Posibilidades y límites de los Estudios literarios», en *El polen de ideas. Teoría, Crítica, Historia y Literatura comparada*, 15-46.

[34] Itamar Even-Zohar: «Introduction», *Polysystem Studies*, *Poetics Today*, 11 (1990), 1-6. Itamar Even-Zohar: «The Quest for Laws and Its Implications for the Future of the Science of Literature», en G.M. Vajda y J. Riesz, *The Future of Literary Scholarship*, Frankfurt: Peter Lang, 1986, 75-79. Para la consulta de los trabajos de Even-Zohar puede verse su versión en línea en la dirección http://www.tau.ac.il/-itamarez/.

literario— del que se debe dar cuenta según los principios del que se considera comportamiento científico. Pero la literatura como fenómeno cultural, social o simbólico puede asimismo ser abordado desde otros presupuestos, que definirían objetos de análisis diferentes, sin que ello implicase una menor legitimidad científica. De lo que no se sigue que todas las teorías sean equivalentes o igualmente satisfactorias. En ello se asienta una diferencia de énfasis entre las aproximaciones de Villanueva y Even-Zohar digna de ser notada por la trascendencia que tiene para el debate actual sobre la ciencia literaria. Se refiere al papel desempeñado por la participación hermenéutica en el hecho literario, crucial para el primero y, en cambio, mucho más morigerado para el segundo. Sirva de recordatorio de una de las disyunciones más determinantes para el establecimiento de una ciencia de la literatura.[35]

¿Es la lectura de las obras literarias necesaria para la teoría, entendida como elemento central de una posible ciencia de la literatura, o, más bien, debe ésta excluirla profilácticamente para poder lograr así sus objetivos? Podría parecer esta una cuestión excesivamente simplificadora si no fuese porque, en buena medida, estos han sido los términos en algunos de los debates recientes. La respuesta afirmativa a la primera parte del interrogante se daba por supuesta en el caso de la *Literaturwissenschaft*, no en vano partía de la *comprensión* interpretativa como principio básico, y era de la misma manera un aspecto reafirmado por Reyes o Wellek en sus planteamientos generales sobre los estudios literarios. Sin embargo no siempre se ha aceptado sin reparos, a veces de mucho alcance.

Walter Mignolo, por ejemplo, ha insistido en la diferencia entre la *comprensión hermenéutica* y la *comprensión teórica*: la primera, interna al propio hecho literario, una actividad de participación, tiene que ver con la formulación de normas y principios que regulan la interpretación y la propia creación de los textos; la segunda, en cambio, es concebida como exterior, en la medida en que parte de un modelo teórico que no depende del espacio identificado con la literatura, y, desde fuera de ella, toma por objeto el fenómeno literario en su generalidad. De esta manera el ámbito teórico, identificado con los principios científicos, queda deslindado del espacio crítico, cuya incumbencia particular es la interpretación de los textos.

[35] Son de gran interés en este aspecto las consideraciones de Genara Pulido Tirado: *El pensamiento literario. Introducción teórica e histórica*, Jaén: Universidad de Jaén, 1996, págs. 29 y ss.

Siegfried Schmidt, con el apoyo de la filosofía analítica de la ciencia, ha propugnado característicamente «la total separación entre la *participación en la* LITERATURA y *la investigación científica de la* LITERATURA en el marco de teorías científico-literarias explícitas».[36] De este modo ya no se trata únicamente de situar la crítica, como interpretación y valoración de los textos, y la teoría, definitivamente erradicada del ámbito tradicional de las *letras*, en terrenos rígidamente diferenciados, sino de deslegitimar la lectura participativa como punto de partida necesario para el conocimiento de la literatura.

A la comprensión hermenéutica se le reprocha, en suma, el hurtarse a la verificación en términos empíricos y el invadir el nivel propio de su objeto. Mas quién puede negar que la interpretación, siempre interesada e inmersa en una situación histórica, sea un elemento irrenunciable en un ámbito donde la relación con los textos resulta primordial. No puede sorprender, pues, que desde el lado de la hermenéutica se haya desconfiado de las pretensiones de cientificidad, incluso cuando éstas se basan en los principios que rigen las ciencias del espíritu. Hans-Georg Gadamer, para remitir a una referencia incuestionable en este campo, comenzaba su *Verdad y método* reivindicando el tipo de verdad que es propia de la comprensión hermenéutica y su carácter ajeno al método científico. Es, pues, un intento de hacer notar la vigencia e importancia de ciertas formas de conocimiento externas por su naturaleza a la ciencia y a su metodología característica.[37]

¿Hacia un nuevo modelo científico?

Posiblemente lo que en último término revelan estas posiciones sea la enorme complejidad del hecho literario y los serios inconvenientes de cualquier aproximación que deslegitime aspectos esenciales de aquello hacia lo que se orienta. Es patente además que el concepto de ciencia varía enormemente entre unos usos y otros del término. Sin entrar en una dis-

[36] Siegfried J. Schmidt: *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura. El ámbito de actuación social* LITERATURA [1980], Madrid: Taurus, 1990, pág. 36.

[37] Hans-Georg Gadamer: *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica* [1965], Salamanca: Sígueme, 1984. Son asimismo de gran interés las discre-

cusión pormenorizada de estos aspectos, que desborda las posibilidades de un manual, conviene recordar que el paradigma del conocimiento científico, como garantía de racionalidad e intersubjetividad, no tiene por qué descartar de entrada las preocupaciones básicas de las humanidades y, en concreto, de la teoría de la literatura. Hay algunos factores que deberían ser tenidos en cuenta en este sentido.

a) La historia de la ciencia es, desde una cierta perspectiva, la historia de la ampliación de sus límites y de las cuestiones que comprende. Lo que antaño se situaba al margen de la legitimidad científica ha pasado a constituir una parte esencial del núcleo de preocupaciones del conocimiento científico. En buena medida, esta situación puede entenderse como una consecuencia del desarrollo y enriquecimiento de la ciencia tradicional con la consolidación de nuevos paradigmas. Piénsese, por ejemplo, en el desarrollo de la física en el siglo XX, que ha conducido a una revisión del concepto mismo de ciencia. Mas también ha desempeñado un papel decisivo en esta dirección la progresiva consolidación de las ciencias culturales como una parte esencial del panorama científico. En este sentido se orientan estas palabras de Immanuel Wallerstein, uno de los adalides contemporáneos de las ciencias sociales:

> La profunda fortaleza de esta rebelión contra la centralidad de los procesos lineales y basados en el equilibrio en lo que se refiere a los análisis científicos y contra la posibilidad teórica de una exactitud total no se fundamenta en el rechazo de la tarea básica de la ciencia —la comprensión óptima de la realidad material— sino en la aproximación del método científico (reinterpretado como el intento de comprender la complejidad más que como el intento de reducir la complejidad al minimalismo) al trabajo inteligente en las ciencias sociales y en las humanidades.[38]

pancias hacia algunos de estos modelos cientifistas y sus pretensiones de generalidad propuestas por Sultana Wahnón: *Saber literario y hermenéutica. En defensa de la interpretación*, Granada: Universidad de Granada, 1991. Muy recomendable, sobre los modelos y el papel cultural de la interpretación, es Wolfgang Iser: *The Range of Interpretation*, Nueva York: Columbia University Press, 2000. Debe recordarse, sin embargo, que a lo largo del XIX hubo diversos intentos para establecer la cientificidad de las filologías desde una perspectiva hermenéutica. Véase Axel Horstman: «L'herméneutique, théorie générale ou *organon* des sciencies philologiques chez August Boeck?», en André Laks y Ada Neschke (eds.): *La Naissance du paradigme herméneutique*, Lille: Presses Universitaires de Lille, 1990, 327-347.

[38] Immanuel Wallerstein: *Geopolitics and Geoculture. Essays on the Changing World System*, Cambridge y París: Cambridge University Press y Maison des Sciences de l'Homme, 1991, pág. 13.

b) El entendimiento de la ciencia como dependiente de un marco cultural, que ella, a su vez, contribuye poderosamente a formar, permite superar el divorcio entre la presunta objetividad incondicionada del conocimiento científico y la no menos presunta gratuidad especulativa de las humanidades. En un libro famoso, Ilya Prigogine e Isabelle Stengers han mostrado las razones y maneras de lo que no dudaban en calificar como «metamorfosis de la ciencia». Así afirman que «la ciencia forma parte del complejo cultural en el que, en cada generación, el hombre trata de encontrar una forma de coherencia intelectual. Y, a la inversa, dicha coherencia alimenta, en cada época, la interpretación de las teorías científicas, determina su repercusión, influye sobre los conceptos que se forman los científicos acerca de los resultados de su ciencia y de las vías sobre la cuales deben orientar su imaginación».[39] Resulta en este sentido muy significativo desde un punto de vista cultural el aire de familia que tienen con frecuencia los conceptos o nociones científicas y aquellos otros de carácter estético o artístico que fecundan el discurso sobre las humanidades. Puede recordarse así la noción de *neobarroco* que Omar Calabrese (*La era neobarroca*, 1987) desarrolló para la época contemporánea sobre la base de esta índole de afinidades. E igualmente podrían mencionarse el ensayo de José Antonio Maravall sobre Velázquez (*Velázquez y el espíritu de la modernidad*, 1960), donde sugiere la conexión entre determinadas técnicas pictóricas y nociones científicas de la época, o el de Severo Sarduy sobre el barroco (*Barroco*, 1974), en el que procede de manera semejante.

c) Frente a la idea ortodoxa de que cada ciencia se define por un modelo epistemológico único y una conciencia definida de su objeto, la posibilidad de ciencias en las que puedan convivir diferentes concepciones del objeto y de la metodología apropiada —ciencias pluriparadigmáticas— se ha argumentado en más de una ocasión. Lo mismo que distinciones, como la apuntada por Stephen Toulmin, entre disciplinas compactas, difusas y posibles.[40] Todas estas aproximaciones apuntan a una apertura del ámbito de la cientificidad, ampliándolo respecto a la concepción que exigía una axiomatización matemática, un paradigma único y la formulación imprescindible de leyes universales, y no ya en la forma de conjeturas. Habría que aducir —de hecho se ha aducido con cierta frecuencia— el

[39] Ilya Prigogine e Isabelle Stengers: *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia* [1979], Madrid: Alianza Editorial, 1990, pág. 30.

[40] Stephen Toulmin: *La comprensión humana, 1* [1972], Madrid: Alianza Universidad, 1977.

principio de complementariedad defendido por Niels Bohr, uno de los padres de la moderna Física cuántica. Según esta manera de ver las cosas, una teoría no puede agotar todos los aspectos del dominio de la realidad a los que se aplica. Así, distintas teorías que difieren en su concepción de un determinado fenómeno pueden entenderse como una forma de complementariedad antes que como una mera polaridad de explicaciones contradictorias.

d) La escisión tajante entre naturaleza y cultura parece haber entrado en una crisis evidente. La distancia entre ambas fue, en un primer momento, una garantía para el tipo de verdad y objetividad que se suponía definitorio del método científico. Y siendo así las cosas, llegó un punto en el que, a su vez, las humanidades o, si lo preferimos así, las ciencias culturales, se encontraron abocadas a justificar su especificidad mediante la diferenciación deliberada de su objeto frente a la concepción reinante de naturaleza, fundamentalmente estática y unitaria. La manera de lograr esa justificación de su particularidad fue a través de la historia. Y de hecho la historicidad, el historicismo, se convirtió en el gran principio de identidad metodológica de las llamadas *ciencias del espíritu*. Como Popper y Prigogine han señalado, la principal diferencia entre las llamadas dos culturas se reducía en último término a una incompatibilidad en la forma de concebir el tiempo propia de cada una de ellas: esto es, ya como una dimensión básica de su objeto ya como una interferencia soslayable. Cuando Droysen, uno de los grandes representantes de la historiografía decimonónica y de la orientación hermenéutica e historicista que adoptaron las ciencias del espíritu o ciencias culturales a partir de este momento, tuvo que deslindar los campos de la naturaleza y la cultura, recurrió precisamente a este factor.[41] El tiempo en la naturaleza era repetitivo, periódico y, por eso, fundamentalmente reversible. Tal sería la razón de que el mundo natural se pudiera explicar mediante leyes físicas y químicas estables. Todo lo contrario de lo que sucedería en la cultura, donde la historia se percibía como su dimensión constitutiva. Pero también aquí la evolución de la ciencia —tras Darwin, el cambio paradigmático en las ciencias físicas o el desarrollo de la moderna cosmología— ha provocado que esos supuestos límites se diluyan en muy buena medida. En palabras de Prigogine que se refieren a la descripción

[41] Johan Gustav Droysen: *Histórica: Lecciones sobre la Enciclopedia y metodología de la historia* [1857], Barcelona: Alfa, 1983.

del universo, ésta ya no puede encarrilarse por los cauces de estabilidad y predictibilidad que habían conformado la ciencia y la teoría de la ciencia tradicionales:

> Si la descripción fundamental se hiciese en términos de leyes dinámicas estables, no tendríamos entropía, pero tampoco coherencia debida al no equilibrio, ni posibilidad de hablar de estructuras biológicas, y por tanto tendríamos un universo del que estaría excluido el hombre.[42]

e) Frente a la presunta oposición antinómica entre la *comprensión*, de carácter hermenéutico, y la *explicación*, de base causal y pretensión universal, en la que se ha basado tradicionalmente la distinción entre ciencias de la naturaleza y ciencias de la cultura, se impone hoy en día la complementariedad de ambas formas de conocimiento. No sólo porque convivan a diferentes niveles en una misma disciplina, sino también porque cualquier intento de explicación parece exigir una comprensión previa de aquello que se pretende explicar: la inclusión del sujeto y de su horizonte cultural en el objeto de conocimiento no son, pues, factores que perjudiquen la cientificidad.

f) Por último, no hay que perder de vista la tendencia a emplear en el terreno de las humanidades con más intensidad cada vez un aparato conceptual profuso que procede de las ciencias mejor establecidas como tales. Así resulta muy frecuente el empleo de nociones procedentes de las teorías neoevolucionistas sobre el mundo natural, de las del caos, de los fractales o de la llamada física no lineal. Hasta cierto punto, es la situación a la que apuntaba Sokal, pero no sería acertado desdeñar con demasiada rapidez el significado profundo —acaso sólo una forma de ansiedad— de esta propensión a apoyarse en otros lenguajes y ámbitos conceptuales, al menos como voluntad de resituar el territorio de las humanidades en un contexto general cambiante.

Surge así un concepto de ciencia mucho menos unívoco del que se ha heredado de la tradición decimonónica, en el cual las peculiaridades de algunas formas de conocimiento no se constituyen en razones de exclusión del ámbito privilegiado de lo científico. Por otro lado, la reivindicación del carácter científico de los estudios literarios en general o de la teoría lite-

[42] Ilya Prigogine: *Las leyes del caos* [1993], Barcelona: Crítica, 1997, pág. 108. Sobre estas cuestiones, téngase en cuenta el libro clásico de Stephen Toulmin y June Goodfield, *El descubrimiento del tiempo*, Barcelona: Paidós, 1968.

raria en particular no es, como estamos viendo, única ni homogénea. Entre otras razones porque el concepto mismo de ciencia, lejos de la estabilidad que con frecuencia se le atribuye, ha variado históricamente al hilo de la propia evolución científica, así como de los cambios del medio cultural en el que la ciencia forzosamente se desenvuelve. Podría decirse incluso que, desde una perspectiva histórica, los diferentes intentos de justificar la cientificidad del saber sobre la literatura nos dan la medida de esa modificación en la forma de entender la ciencia: desde la rigidez filosófico-científica de Taine o la mera traslación de los requisitos metodológicos de las ciencias naturales al terreno del estudio de la literatura, pasando por la vindicación de la especificidad de las ciencias culturales y la atracción de la lingüística, convertida por obra de Saussure en patrón de las ciencias sociales, hasta las concepciones más flexibles y pragmáticas como la sugerida en los años veinte por Eichembaum, cuyos principios básicos se pueden reconocer, como veíamos, en teóricos posteriores.

Debe quedar claro, pues, que el debate sobre la cientificidad de la teoría de la literatura no es una cuestión gratuita. Más bien todo lo contrario: resulta un asunto obligado en la medida en que ha formado parte de las consideraciones de la teoría desde sus orígenes modernos con el formalismo ruso, que hizo de esa pretensión una seña de identidad de la disciplina. Además la adopción de un determinado modelo científico tiene consecuencias que van mucho más allá del efecto retórico que pueda implicar: define una visión de la disciplina, enfrentada a otras posibles, ya que cualquier proclamación rigurosa de cientificidad exige precisar un objeto, excluyendo determinados aspectos del campo, e implica asimismo una concepción muy concreta de la base empírica con la que contrastar los presupuestos teóricos. Las distintas concepciones teóricas de pretensión científica proponen modelos, es decir, simplificaciones o estilizaciones de procesos que puedan ser formalizados con vista a su estudio, los cuales inevitablemente cuestionan, modifican o suplantan otros anteriores o contemporáneos.

Pensemos, por ejemplo, en las distintas actitudes hacia la interpretación y la lectura que hemos constatado. En algunos casos el carácter científico de la teoría en cuestión se equipara con la renuncia a la lectura interpretativa como medio de acceso al objeto por parte del estudioso, pero se incluyen, en cambio, las lecturas de los partícipes en un determinado sistema como aspectos relevantes de la base empírica de la teoría, bien a través de las respuestas cuantificables a encuestas bien mediante la

consideración de normas y convenciones más generales. Otro ejemplo pude ser el que representa entre nosotros María del Carmen Bobes, quien exonera a la teoría de la literatura, precisamente por su carácter científico y no filosófico, de la reflexión sobre la naturaleza de su objeto, la literatura, con el argumento de que tal reflexión remite a una preocupación ontológica y, por tanto, ajena a la concepción de ciencia adoptada.[43]

Las consecuencias del debate son considerables. A veces se percibe en esta tendencia a excluir aspectos del campo literario en virtud de lo que se entiende por ciencia un conflicto con lo que es de hecho la tradición de la teoría de la literatura. Resulta difícil desechar, en efecto, el componente hermenéutico de la disciplina o la preocupación por la naturaleza de su objeto. Pero muchas veces es el horizonte de la cientificidad el que provoca que estas cuestiones se planteen de una manera explícita. Y no hay que olvidar tampoco aquello que se esconde tras todos estos debates: el deseo de identificar la teoría de la literatura con unos procedimientos racionales que hagan de la intersubjetividad y de la consideración de la base empírica exigencias ineludibles de la disciplina.

En suma, la atracción de la ciencia sobre la teoría se entiende, entre otros factores, por la garantía que supone aquélla, si no de verificabilidad, sí al menos de contraste con la base empírica, además de la demanda de sistematicidad que habitualmente se atribuye al conocimiento científico. Sería peligroso olvidar, sin embargo, que la teoría se identifica también con lo que en el siglo XIX se denominó con cierta frecuencia filosofía de la literatura, en paralelo con la filosofía de la historia o la filosofía de la ciencia. Y en todas estas disciplinas primaba la búsqueda de los principios generales de sus objetos respectivos, sin descartar una actitud inquisitiva, filosófica, en un sentido fuerte. Son disciplinas, además, que se ocupan de discursos culturales o, quizá mejor, de procedimientos de modelización o representación del mundo. Algo que les confiere un estatuto epistemológico particular —frente a las ciencias naturales e incluso las ciencias sociales— que no conviene echar en el olvido.

[43] María del Carmen Bobes Naves: «La semiología literaria entre los postestructuralismos», pág. 16.

I.3. Teoría de la literatura y literatura comparada

La relación entre la teoría de la literatura y la literatura comparada, por su intensidad y por el acuerdo que concita entre muchos de los practicantes de ambas disciplinas, se muestra como un terreno abonado para iluminar algunos de los aspectos señalados en el apartado anterior; en especial por lo que se refiere a la necesaria dimensión empírica de la teoría así como a la cuestión siempre abierta de su estatuto como disciplina. Tanto en el caso de la teoría de la literatura como en el del comparatismo, la evolución de sus respectivos planteamientos y la necesidad de buscar salidas a determinados atolladeros metodológicos las ha llevado a definir un cierto espacio de convergencia en los últimos años. Como muestra de ello, debe mencionarse la transformación de la antigua área de conocimiento de *Teoría de la literatura* en la de *Teoría de la literatura y literatura comparada*.

No es fácil precisar qué se entiende por literatura comparada de una manera sucinta, posiblemente porque ya ha sido definida demasiadas veces y de demasiadas formas. Hay, no obstante, algunas definiciones que tienen tanto un valor sintomático como de referencia para la propia práctica comparatista. Puede resultar útil, en este sentido, elegir dos de las más difundidas, pergeñadas por sendos comparatistas muy prestigiosos en

la segunda mitad del siglo XX. La primera es del norteamericano Henry H. Remak:

> La literatura comparada es el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión, como las artes (*i.e.*, pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (*i.e.*, política, economía, sociología), las ciencias naturales, la religión, etc. En resumen es la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana.[44]

La otra definición fue propuesta por Claudio Guillén en su libro *Entre lo uno y lo diverso*:

> Por literatura comparada (rótulo convencional y poco esclarecedor) se suele entender cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales [...] Y digo supranacional, mejor que internacional, para subrayar que el punto de arranque no lo constituyen las literaturas nacionales, ni las interrelaciones que hubo entre ellas.[45]

Entre estas caracterizaciones hay diferencias importantes, así como las hay con una tradición anterior que, precisamente desde el artículo de Remak, se suele conocer de manera seguramente abusiva como *Escuela francesa*, identificándola con el historicismo, el positivismo y la dependencia de las literaturas nacionales. En la propuesta de Remak destacaba ante todo la apertura de la comparación literaria hacia otras artes y, en general, hacia «otros ámbitos de la expresión humana», reconociendo así dimensiones nuevas en los estudios de la literatura que son ciertamente relevantes para cualquier consideración teórica. Sin embargo, la comparación seguía siendo lo esencial, de manera que, cuando se mantenía ésta en el terreno de lo literario, no podía más que referirse a la que afecta a las literaturas nacionales. Es lo que implícitamente se admite con la expresión «entre una

[44] Henry H. Remak: «La literatura comparada: definición y función» [1961], en María José Vega y Neus Carbonell: *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos, 1998, 89-99. El libro de Vega y Carbonell constituye una utilísima introducción a los debates teóricos y metodológicos en torno a la idea de literatura comparada.

[45] Claudio Guillén: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)* [1985], Barcelona: Tusquets, 2005, pág. 27.

literatura y otra». En lo que atañe a la literatura comparada, Remak se mantenía fiel a la concepción más restringida y vetusta de ésta, la cual se definía por oposición a la *literatura general*, cuyo objeto serían, según la célebre consideración de Paul Van Tieghem, «los hechos comunes a varias literaturas», mientras que la *literatura comparada* se ocuparía del establecimiento de «puentes entre las literaturas nacionales».[46] La internacionalidad (en la manera de relaciones internacionales entre literaturas que, por tanto, se contemplan como nacionales) es lo que Guillén, como queda claro, trata de ahuyentar de su definición, buscando una aprehensión del comparatismo más independiente de la determinación nacional como punto de partida inevitable en cualquier investigación literaria.

Por ahí surge otra divergencia significativa. Remak comentaba que su comprensión de la literatura comparada conducía a concebirla sobre todo como una disciplina auxiliar capaz de proporcionar una visión más abarcadora y sintética de la que poseen normalmente los especialistas. Sería algo así como un factor de corrección poco más que geográfico, necesario pero incapaz de comprometer los métodos de los historiadores de las literaturas nacionales. Guillén, en cambio, insiste en que se trata de «una tendencia de los estudios literarios, o sea, una forma de exploración intelectual, un quehacer orientado por inquietudes e interrogaciones específicas» (pág. 14).

La de Guillén es una perspectiva en este aspecto mucho más radical y desde luego también más afín a los intereses de la teoría de la literatura. Sobre todo por el cuestionamiento o, volviendo a un término anterior, la problematización inherente a su actitud, que adquiere como tal más importancia que la extensionalidad más abarcadora que se puede atribuir al comparatismo frente a las historiografías literarias nacionales. No olvidemos que la literatura comparada nace, según se suele admitir comúnmente, en Francia de la mano de autores que, como Abel François Villemain, defienden en la tercera y cuarta décadas del siglo XIX el proyecto de una aproximación a la literatura que vaya más allá de las estrictas fronteras nacionales y lingüísticas, y que, posteriormente, esta pretensión se va a generalizar hasta que a finales del siglo se dotan las primeras cátedras y surgen las primeras revistas especializadas en la disciplina. En este primer

[46] Véase la traducción del «Preface» a su libro *Le Préromantisme. Études d'histoire littéraire européene* [1924] en María José Vega y Neus Carbonell: *La literatura comparada: principios y métodos*, 63-67.

comparatismo el énfasis recae sobre la imposibilidad de explicar una literatura dada —esto es, una literatura nacional— sin ir más allá de sus límites. Las influencias, las fuentes, los géneros constantemente obligan a ampliar la perspectiva para a atender a las literaturas clásicas u otras literaturas europeas. Y por ello se llegará a decir que una historia de la literatura digna de tal nombre necesariamente habría de ser comparativa.

La literatura comparada acostumbra a ser presentada en este sentido como un reacción frente a las historias literarias y las filologías nacionales, centradas en un concepto de la identidad literaria local, en nombre de un principio de identidad más amplio, con frecuencia europeo. Se olvida así, no obstante, que en paralelo con el surgimiento y afianzamiento de las primeras historias de la literatura en el siglo XVIII —antes, en consecuencia, de que se imponga el paradigma nacionalista romántico— se desarrollaron diversas empresas intelectuales de índole historiográfica que no se ajustaban a la concepción nacional. Baste citar obras tan relevantes como *Discorso sopra le vicende della letteratura* (1760), de Carlo Denina, o *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* (1782-1799), del jesuita español Juan Andrés. La primera de alcance europeo, y universal la segunda. Puede asegurarse así que, previo al modelo nacional, surge una concepción de la historiografía que parte de unos planteamientos distintos. Y lo que esto implica no es meramente una cuestión de prioridad, sino el indicio que nos muestra que el modelo nacional, lejos de constituir el punto de partida inevitable, es en alguna medida el resultado de una ruptura o alejamiento respecto a modelos anteriores.[47] Algo aún más digno de atención cuando se tiene en cuenta que en esa tradición previa las preocupaciones metodológicas y conceptuales eran ya muy notables. Son un precedente, de hecho, para las que serán frecuentes en la *filosofía de la literatura* y la *ciencia de la literatura* decimonónicas.

Estas precisiones son importantes, pues nos sugieren el verdadero alcance de una tradición que, en cierto modo, se va a continuar con la literatura comparada del XIX. Tradición en la que la dimensión teórica encontrará siempre acogida: tanto Villemain como Ampère, ambos en la primera mitad del siglo XIX, habían incidido en la identificación de la perspectiva comparada con, respectivamente, la filosofía de la crítica o la filosofía de la literatura. Esto es, la indagación sobre los «principios»

[47] Franca Sinopoli: *Storiografia e comparazione. Le origini della storia comparata della letteratura in Europa tra Settecento e Ottocento*, Roma: Bulzoni, 1996.

de lo literario debería adoptar una perspectiva que la sitúe más allá de los límites geográficos y lingüísticos de *una* literatura. Recordemos que Reyes situaba a la literatura comparada y a la teoría de la literatura como fases en relación con el entendimiento de la literatura como un todo orgánico. Y en 1958 Wellek, por mencionar otro ejemplo inevitable, le atribuía como objetivo el estudio de la *literariedad*, de la literatura como entidad específica, reiterando, con respecto a la tradición comparatista anterior, el mismo gesto que había llevado a justificar la necesidad de la teoría de la literatura en el caso de los formalistas rusos.

Podría objetarse que esta clase de justificaciones implica una concepción idealista de la literatura en la medida en que se entiende como una entidad existente más allá de las circunstancias históricas concretas en las que se manifiestan las obras literarias. Pero hay otro argumento que no puede suscitar estos reproches. Parte de la constatación de que, socialmente, nuestro acceso a la literatura, en un sentido general, se produce a través de textos que tienen ya preestablecida su situación en una cierta literatura y en una determinada tradición lingüística, independientemente de que éstas puedan o no ser consideradas como las propias del lector. Y, como observa Mignolo, «es ello lo que les otorga su legitimidad como objeto de estudio».[48] Tal situación no es sino el resultado del proceso de institucionalización de los estudios literarios desde el siglo XIX y de la preponderancia que en él ha tenido la historiografía nacional de las literaturas. Pero precisamente la literatura comparada cuestiona esta inercia histórica e institucional, especialmente cuando se practica desde la actitud inquisitiva de Guillén, en la medida en que contraviene la visión automatizada de las obras y de sus adscripciones a literaturas concretas. Esta actividad desautomatizadora resulta impagable, además de consustancial, para la actividad teórica, justificando su afinidad con el comparatismo.

En pocas palabras, la restricción exclusiva a la tradición nacional dificulta la posibilidad de profundizar en el verdadero significado de la literatura, ya que implica la acomodación a unas categorías muy concretas que no se cuestionan: particularmente la de literatura misma y también otras que, como los géneros, las generaciones o las épocas, tienden a adquirir una fijeza y naturalidad que no tendrían de ser contempladas desde una perspectiva diferente o, simplemente, más amplia. El comparatismo

[48] Walter Mignolo: «Presentación (la teoría en el campo de los estudios literarios)», pág. 5.

sugiere, por el contrario, una orientación hacia la generalidad o hacia la unicidad del fenómeno literario que muestra una inevitable querencia hacia la reflexión teórica. Pero hay otro aspecto que no debe descuidarse y que corrige, además, en buena medida lo que de excesivamente angelical y etéreo, como alguien ha dicho, podría haber en una visión sólo atenta a los principios y esencias literarias. Y es que la literatura comparada, en lo que tiene de atención a la diversidad y circunstancialidad de la literatura, constituye asimismo un eficaz antídoto para la reflexión meramente abstracta y conceptual en la que puede incurrir la teoría. En este sentido, el comparatismo supone la introducción necesaria de un horizonte cultural en la actividad teórica, el cual determina que los conceptos a los que inevitablemente se recurra no sean normativos ni tengan pretensión de universalidad, sino que, al orientarse hacia hechos culturales, admiten que tratan de valores y de modos de relación con el mundo expresados mediante las formas literarias.

Estas actitudes del comparatismo —no siempre compartidas por todos los comparatistas— justifican afirmaciones como la de Jean Bessière cuando asegura que «la Literatura comparada surge como la disciplina literaria que se construye y se ejerce sobre y frente a los límites de las orientaciones dominantes de los estudios literarios».[49] La propia evolución histórica del movimiento comparatista sirve de testigo en este aspecto. En un primer momento, supuso una alternativa respecto a la concepción particularista de la historia literaria. Más adelante, a mediados del siglo XX, la literatura comparada introdujo una dosis muy necesaria de reflexión metodológica sobre los presupuestos y los objetivos de la *comparación*. La propuesta de un *nuevo paradigma*, ya en los años 80, llamaba la atención sobre la legitimación teórica de la disciplina y ponía sobre la mesa la necesidad de considerar factores sistémicos, frente al *textocentrismo* dominante en la teoría de los 70, y de implicarse en el debate sobre el canon y, en términos más generales, en el referido al objeto de los estudios literarios. Por último, el fenómeno de la globalización va de la mano de movimientos que, como los estudios culturales o la teoría poscolonial, han alterado de forma muy profunda el ámbito y los presupuestos básicos de cualquier modo de comparación.[50]

[49] Jean Bessière: «Littérature, littérature comparée et droit a la disparité», *Literary Research/Recherche littéraire* 17.33 (2000), 10-15, pág. 10.

[50] Véase el capítulo 3 de este manual. Sobre los grandes hitos del desarrollo histórico de la literatura comparada y sus interacciones con la teoría de la lite-

Una analogía con la teoría de las relaciones internacionales resulta iluminadora en este sentido. Adviértase que la literatura comparada ha sido entendida reiteradamente como el «estudio de las relaciones literarias internacionales» y, de hecho, el paralelismo entre la trayectoria de las relaciones internacionales y la de la metodología y objetivos del comparatismo es ciertamente llamativo. Pues bien, los historiadores de la sociedad o comunidad internacional ven en ésta una extensión y transformación del núcleo originario, extraordinariamente restrictivo, de la sociedad europea; y, de otro lado, hacen notar cómo, de unas relaciones internacionales protagonizadas por los estados a través de actores concretos como los diplomáticos o los militares, se ha pasado a una concepción en la que los estados pierden relieve en favor de la proliferación de agentes que a muy distintos niveles constituyen un nuevo mundo globalizado. Algo semejante ha ocurrido en el seno del comparatismo: por una parte, ha ampliado extraordinariamente los límites de su actuación hacia culturas ajenas al núcleo europeo; por otra, la atención hacia factores que difícilmente pueden encuadrarse ni en el concepto de literatura nacional ni en el de texto literario canónico están transformando su identidad inicial.

Nada tiene de extraño que, ante esta situación, proliferen las propuestas que preconizan la modificación radical de la literatura comparada y de su relación de complementariedad con la teoría de la literatura, cuando no se trata ya de certificar su defunción o, en el mejor de los casos, de auspiciar una refundación de estos estudios sobre unas bases renovadas. Algunos ejemplos recientes son la mejor ilustración de ello.

Steven Tötösy, comparatista de origen húngaro radicado en Norteamérica, ha reivindicado para esta disciplina, con más que notable eco, un conjunto muy amplio de áreas de estudio, que por sí mismas transmiten una idea bastante aproximada de las transformaciones profundas que ha sufrido el campo a partir de los años setenta: poscolonialismo, minorías étnicas, nuevos soportes electrónicos, relaciones entre cine y literatura, teoría de la traducción, escritura de mujeres...[51] Y al mismo tiempo ha defendido la idoneidad de un marco teórico articulado en torno a las teo-

ratura, véanse Darío Villanueva: «Literatura comparada y teoría de la literatura», en Darío Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, 99-127; y el manual de María José Vega y Neus Carbonell citado más arriba.

[51] Steven Tötösy de Zepetnek: *Comparative Literature: Theory, Method, Application*, Amsterdam y Atlanta: Rodopi, 1998. Véase en particular el primer capítulo titulado «A New Comparative Literature as Theory and Method».

rías sistémicas de la literatura para abordar desde él esta enorme diversidad de casos de estudio. El objetivo, más o menos explícito, de esta propuesta es el de lograr una aproximación global a los estudios literarios que consiga superar la dispersión y fragmentación de la literatura comparada más tradicional, haciendo de ella un campo de estudio competitivo, capaz de asegurarse una posición ventajosa en el mundo académico internacional. La clave para lograrlo sería la explotación eficaz de lo que el propio Tötösy define como la «ideología de la inclusión» del comparatismo. En esta voluntad asimiladora, la postulación de un marco teórico unitario desempeña un papel muy relevante; semejante al que corresponde, por otra parte, a la priorización del inglés como *lingua franca*, o, más bien, hegemónica. Desde ese doble presupuesto —teórico-metodológico y geocultural—, se trataría de mostrar la adecuación del marco general al estudio de las múltiples situaciones particulares.

Esta clase de planteamientos resultan innovadores a su modo e indudablemente ponen de manifiesto algunas de las insuficiencias de la práctica tradicional del comparatismo y de su escasa voluntad teórica y metodológica. Pero, de otra parte, siembran serias dudas tanto por el papel que se reserva a la teoría —proporcionar un marco metodológico que pueda ser aplicado, con un propósito integrador, a las situaciones particulares— como por el sesgo geocultural mencionado. La teoría se reduce así a sustento de un nuevo globalismo, al tiempo que hace de la literatura comparada una oferta académica sometida también a un discurso ideológico extremadamente pragmático.

Gayatri C. Spivak podría representar un modelo disidente en la manera de concebir el futuro del comparatismo.[52] Por un lado, la autora de origen indio aboga por una comprensión menos reductiva del fenómeno de la globalización sin reincidir por ello en los antiguos horizontes nacionales. Más concretamente, postula mantener como seña de indentidad de la literatura comparada la presencia de la diversidad lingüística, lejos del angloglobalismo que se podría atribuir a autores como Tötösy, y la necesidad de leer directamente en las lenguas originales. *Leer* es, en efecto, un término clave, ya que otro de los énfasis de Spivak recae sobre la necesidad de la *close reading*, de la lectura atenta y directa de los textos literarios, pero liberados ya de la restricción canónica y geocultural propia del comparatis-

[52] Gayatry Chakravorty Spivak: *Death of a Discipline*, Nueva York: Columbia University Press, 2003.

mo clásico. En último termino, lo que destaca en posiciones como las de Spivak es el esfuerzo por recobrar el componente utópico tan característico de algunos cultivadores clásicos de la literatura comparada. En el caso de Spivak, este impulso se concreta en el esfuerzo por orientar la tarea del comparatismo hacia la asunción de la idea de colectividad —plural y heterogénea— y en la noción de *planetarity*, como alternativa a las más asentadas y hegemónicas de globalidad o mundialidad, así como a la de nacionalidad.

Bibliografía recomendada

ÁLVAREZ AMORÓS, José Antonio (ed.), *Teoría literaria y enseñanza de la literatura*, Barcelona: Ariel, 2004.

EAGLETON, Terry, *Después de la teoría* [2003], Barcelona: Debate, 2005.

FERRARIS, Maurizio, *Historia de la hermenéutica* [1988], Madrid: Akal, 2000.

GARCÍA BERRIO, Antonio, *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 1994.

GNISCI, Armando, *Introducción a la Literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 2002.

GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona: Tusquets, 2005.

MIGNOLO, Walter, «Presentación (la teoría en el campo de los estudios literarios)», *Dispositio*, III (1978), 1-20.

TÖTÖSY DE ZEPETNEK, Steven, *Comparative Literature: Theory, Method, Application*, Amsterdam y Atlanta: Rodopi, 1998.

VILLANUEVA, Darío, *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*, Barcelona: PPU, 1991.

VEGA, María José y Neus CARBONELL, *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos, 1998.

WELLEK, René y Austin WARREN, *Teoría literaria*. Prólogo de Dámaso Alonso. Madrid: Gredos, 1953.

WAHNÓN, Sultana, *Saber literario y hermenéutica. En defensa de la interpretación*, Granada: Universidad de Granada, 1991.

2.

La noción de literatura

Se diría razonable que cualquier aproximación a la teoría de la literatura comenzase por aclarar cuál es su objeto. Esto es, por responder a la siempre comprometida cuestión acerca de qué cabe entender por literatura. O en términos menos directos, que juegan con un conocido título del escritor norteamericano Raymond Carver, por ofrecer una solución a la pregunta: ¿de qué es una teoría la teoría de la literatura? Sin embargo tales cuestiones distan mucho de tener una respuesta concluyente.

Jonathan Culler, uno de los teóricos más influyentes de nuestra época, concluye, por ejemplo, que la definición de la literatura no parece haber tenido una importancia esencial en el quehacer de la teoría literaria de los últimos años.[1] Acaso sea una consecuencia del cansancio ante el esfuerzo casi obsesivo por dilucidar esta cuestión que caracterizó a buena parte de la teoría literaria del siglo XX, hasta los años 70. Un esfuerzo que además no condujo a ninguna conclusión definitiva. Salvo una implícita: la enorme complejidad del fenómeno y la insatisfacción inevitable a la que conduce el tratar de abordarlo desde una perspectiva única. Otra posible explicación radica en que la pregunta sobre la literatura no suele proceder de una preocupación distanciada y meramente

[1] *Breve introducción...*, pág. 29.

especulativa, sino que afecta de lleno al propio hecho literario y a la conciencia que éste tiene de sí mismo; con lo cual, el afán de objetivar lo literario descansa siempre sobre un terreno sumamente escurridizo. Y también, por supuesto, ha de contarse con que la frustración de los esfuerzos definitorios termina por afectar al sentido y legitimidad de la disciplina que tiene como meta su teorización. Algo que ha sido bien perceptible en los últimos tiempos.

2.1. El campo variable de la literatura

Sea como quiera, la confianza y amplitud con que se usa el término sólo es comparable a la enorme variabilidad de sus límites y a la lógica tan poco consistente que parece regirlos. Seguramente lo mejor sea acudir a situaciones concretas. Si nos fijamos, por ejemplo, en la mayoría de las historias o manuales sobre la literatura española contemporánea —y la situación no cambia gran cosa en lo referido a la literatura catalana o gallega—, nos encontraremos con que bajo el término *literatura* se sobreentiende el tipo de obra que se puede adscribir a la narrativa de ficción, a la lírica o al teatro. Es frecuente también que se dedique una breve atención al ensayo o a ciertos géneros periodísticos, pero al precio de que la inseguridad acerca de cuáles son exactamente los textos que han de considerarse bajo esos apartados aumente de manera bien perceptible, y también la necesidad de algún tipo de justificación, muchas veces con el tono de quien hace un propuesta innovadora y desafiante. A poco que se piense, salta a la vista el carácter restrictivo de este criterio, así como la ortodoxia de tal opción —casi de sentido común—, en la medida en que coincide sin grandes problemas con criterios que se han impuesto socialmente y que se ven refrendados, por ejemplo, por la especialización de los premios literarios o por el diseño de las colecciones editoriales en torno a los referentes

de la narrativa (novela y cuento), la lírica y el teatro. Aunque también debe admitirse que la estrechez de estos límites resulta cada vez más perceptible y, en consecuencia, más sofocante la reducción de lo literario a dichos confines. No hay más que pensar en lo que puede significar en este sentido la escritura memorialística o de diarios, los libros de viajes o cierto tipo de reportajes periodísticos.

Sin dejar de ser significativa esta situación, la conciencia de esta restricción extensional se hace más acuciante si comparamos por un momento los límites que rigen para la literatura más o menos contemporánea con los que se emplean con respecto a la literatura de otras épocas. ¿Quién se atrevería a desterrar a Juan de Valdés de la nómina de autores de la literatura del Siglo de Oro, a pesar de cultivar lo que a veces se llama, a falta de mejor nombre, *prosa de ideas*? ¿O cómo no considerar tratados como la *Política de Dios* de Quevedo, sermones como los de John Donne o el Padre Vieira, ensayos como los de Montaigne o Francis Bacon, obras historiográficas como las de Alfonso X o Jean Froissart? En algunos casos, influye un criterio autorial, según el cual el hecho de haber sido un texto escrito por un autor tenido como literario es suficiente para su inclusión más o menos explícita dentro del panorama de lo aceptado como literatura. Pero no siempre es así. Ha de reconocerse que los criterios que nosotros mismos manejamos para determinar la extensión de la literatura varían de acuerdo con la época sometida a consideración. Lo cual no tiene en principio nada que ver con la evolución histórica del concepto, puesto que la noción moderna de literatura es posterior al siglo XVIII.

En otras palabras, la extensión de lo que consideramos como literatura se modifica, de manera a veces imperceptible, de acuerdo con el tiempo histórico a que nos refiramos, sin que en ningún caso quepa argüir que se procura respetar la propia evolución histórica de la idea de lo literario: por el contrario, el uso de la palabra *literatura* más allá de la época moderna incurre casi siempre en el anacronismo. Y no parece haber un criterio único y estable que pueda dar cuenta de las diferentes usos de que es objeto.

Esta variabilidad se aprecia aún más claramente si atendemos a otros factores. Por ejemplo, el tipo de situación literaria. No es equiparable lo que ocurre respecto a los sistemas literarios consolidados con lo que afecta a las llamadas literaturas emergentes, donde es mucho mayor el papel reservado a las formas de cultura oral o, de manera más amplia, a diversos géneros no habituales desde el punto de vista de los sistemas

mejor instalados. Sucede así con el periodismo en algunas de las literaturas que inician su andadura en el siglo XIX o, por mencionar otro caso, con la narrativa testimonial en la literatura de Latinoamérica. Sin duda no estará de más recordar aquí el entendimiento de las literaturas emergentes no ya como literaturas de pretensión nacional que no han alcanzado el grado de desarrollo de las más tradicionales, sino como literaturas o prácticas literarias que desafían los cauces discursivos canónicos. En algunos casos serán grupos étnicos o minorías sociales los que se identifiquen con estas formas de 'emergencia' literaria, pero podríamos incluir también maneras nuevas de producción literaria, como la que puede surgir, digamos, en el marco de nuevas posibilidades tecnológicas de escritura.[2] Y en todas esas situaciones la pluralidad de formas desborda los cauces sumamente rígidos e institucionalizados de las tradiciones literarias canónicas; que, por otra parte, han servido de referente durante mucho tiempo para el discurso académico.

Además de la inestabilidad desde un punto de vista extensional —es decir, en cuanto a la amplitud de los límites de lo literario al incluir géneros o formas discursivas—, también parece haber desajustes intensionales que conducen a que no se acepte del mismo grado todo lo que debería entrar, en principio, en el terreno acotado por los géneros o formas consagrados. Así, y para seguir en el ámbito de la literatura española contemporánea, Corín Tellado, Alberto Vázquez-Figueroa o Fernando Vizcaíno Casas arrostran dificultades especiales que no se justificarían desde un criterio extensional (ni tampoco por el de su influencia social o cultural, en un sentido amplio), y que tienen que ver con determinadas valoraciones estéticas o de otro tipo que determinan también la consideración de lo que es o no es literario. Términos como el de *paraliteratura* reflejan bien la incomodidad conceptual ante un determinado tipo de textos que aun cumpliendo los requisitos formales que definen la extensión de lo literario, no alcanzan a satisfacer otro tipo de exigencias. Y es sabido que los criterios que rigen la inclusión o no, en un sentido pleno, de obras en el marco de lo literario resulta tan variable como difícil de precisar en sus criterios.

[2] Véanse para estos sentidos diferentes del concepto de *emergente* y su relación con la noción de *literatura*: Claudio Guillén: *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona: Tusquets, 1998, págs. 299-335; Wlad Godzich: *Teoría literaria y crítica de la cultura*, Madrid: Cátedra, 1998, págs. 320-34; así como la voz *émergence* en el *Dictionnaire International de Termes Littéraires* (http://www.ditl.info).

Desde esta perspectiva, lo literario no se identifica tanto con unas formas o géneros reconocibles, como con unas determinadas nociones de lo que es o no es valioso.

Pongamos rápidamente dos ejemplos. El primero nos lleva a lo que Claudio Guillén ha llamado, tratando de Quevedo, *concepto retórico de la literatura* y que resaltaría las virtudes del lenguaje, entendidas sobre todo como efectividad estilística, sobre las adscripciones cerradas a unos cuantos géneros concretos; de modo que si, por un lado, se abre el criterio para considerar a autores alejados de las formas y principios de lo poético en razón de su buen uso del lenguaje, por otro, se establece una pauta restrictiva dependiente de la valoración canónica de cada uno de los autores.[3] No importa el género sino el valor de la escritura.

Un segundo ejemplo nos lo proporciona una obra tan deliberadamente polémica como *El canon occidental*, de Harold Bloom, y su identificación de la literatura como un determinado valor estético, el cual, a su vez, se manifestaría paradigmáticamente en una nómina de autores al margen de los géneros o formas que cultiven.[4] Evidentemente también así se abre el campo a la variabilidad de lo que en último término se entienda por literatura, en virtud ahora de los distintos valores que entren en juego y de su relación con distintas circunstancias históricas, ideológicas o culturales.

Un nuevo factor que debe ser apuntado es de orden funcional. Si consideramos la literatura como una institución social, entonces habrá que reconocer los usos y propósitos que han justificado su papel en distintas coyunturas: a veces como instrumento de legitimación nacional, como forma de adquirir prestigio por parte de individuos o grupos, como medio para transmitir patrones morales e ideológicos, así como modelos sociales de comportamiento, o también como recurso para la reflexión sobre la

[3] Claudio Guillén: «Quevedo y el concepto retórico de literatura», en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona: Crítica, 1988, págs. 234-267. Guillén se adelanta a lo que Genette denominaría algunos años más tarde el régimen de la dicción en la definición de la literatura, en oposición al de la ficción.

[4] Harold Bloom: *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas* [1994], Barcelona: Anagrama, 1995. Para una discusión general sobre el problema del canon y sus implicaciones teóricas e historiográficas, puede consultarse: José María Pozuelo Yvancos y Rosa María Aradra: *Teoría del canon y literatura española*, Madrid: Cátedra, 2000; y el conjunto de estudios contenido en Jaume Pont y Josep M. Salla-Valldaura (eds.): *Cànon literari: ordre i subversió*, Lérida: Institut d'Estudis Llerdencs, 1998.

realidad. La literatura puede entenderse a la luz de estas funciones, pero quizá sea aún más cierto que es el predominio de una u otra de ellas según las circunstancias el que hace surgir formas diferentes de concebirla. Comparemos, salvando el anacronismo, lo que puede significar, desde este punto de vista, la llamada literatura cortesana, en un medio feudal, y, por ejemplo, la literatura del realismo clásico decimonónico, propia de sociedades industriales y de formas políticas próximas al estado liberal. La distancia que hay entre ambas en lo que se refiere a los medios de su difusión, el estatuto social de sus autores, el público que las recibe, la actitud hacia el lenguaje, su relación con determinadas infraestructuras técnicas o el tipo de discurso crítico que las rodea es tan enorme, que se hace difícil pensar en una identidad común por encima de tantas diferencias.

La literatura es, pues, una entidad de gran complejidad, con un perfil que resulta cuando menos confuso. Sus límites se modifican de acuerdo con un amplio conjunto de factores. Intervienen cuestiones sociológicas, estéticas, ideológicas, de historia intelectual e institucional, entre otros elementos que la convierten en un campo muy exigente para cualquier disciplina que pretenda hacer de él su objeto. Y hay que añadir a lo anterior que el término *literatura*, como definitorio de un determinado fenómeno estético, encierra su propia complejidad en tanto que la acepción que hoy nos parece tan familiar es muy reciente. No tiene mucho más de doscientos años. Lo cual da lugar a un desajuste entre el término y aquello a lo que se refiere, al menos en lo que atañe a sus diferentes circunstancias históricas. Muchos de los textos que forman hoy parte del ámbito de la literatura fueron considerados en su tiempo, antes del siglo XVIII, bajo la rúbrica clásica de *poesía* y, frente a la orientación de ésta hacia el pasado y hacia una visión unitaria de todo su ámbito, aquélla se ha percibido desde la segunda mitad del siglo XVIII como proyectada hacia el futuro y con una fuerte tendencia a la fragmentación. La poesía, en su sentido clásico, sólo se concibe como singular mientras que el plural *literaturas* parece corresponder mucho mejor al conjunto de fenómenos y tradiciones que constituye el campo de nuestra disciplina. Este cúmulo de tensiones forma parte decisiva de los problemas a los que debe responder cualquier disciplina literaria y, muy en particular, la teoría de la literatura.

2.2. El término y el concepto de literatura

En efecto, siempre sorprende que un término tan usual como *literatura* haya sido objeto de usos tan diferentes en un período, por lo demás, muy breve. La palabra no se puede considerar habitual en las lenguas europeas hasta bien entrado el siglo XVIII. Y ni siquiera entonces tenía el sentido que hoy le reconocemos, el cual no se consolidará hasta el siglo XIX, cuando alcanza una plena dimensión institucional. La situación se podría resumir con palabras de Marc Fumaroli: «Elevada en el siglo XIX a un estatuto de prestigio excepcional, cuya fragilidad ha sido puesta en evidencia en el siglo XX, parece natural que haya querido proyectar sobre el pasado una autonomía adquirida muy tardíamente y proveerse asimismo de una genealogía proporcional a su talla adulta».[5] Si se confía en la separación entre palabras y cosas, podría suponerse la existencia de la noción con anterioridad a la consolidación del término hoy frecuente. Pero más bien parece que la indefinición que estamos señalando sea el resultado del extraordinario dinamismo de una noción que se ha ido conformando con el paso del tiempo, sin que de hecho haya carecido nunca de una notable imprecisión desde el punto de vista conceptual.

[5] Marc Fumaroli: *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et «res litteraria» de la Renaissence au seuil de l'époque classique*, Ginebra: Droz, 1980, pág. 18.

Repitamos algunos hitos de una historia muchas veces contada. Quintiliano, en su *Institutio oratoria*, II, 1, 4, presenta el latín *litteratura* como un calco del griego *grammatiké*. Su sentido sería, en líneas generales, el propio de la palabra griega: un saber técnico sobre la escritura, ampliamente entendida. En *Adversos mathematicos*, I, 91, Sexto Empírico apuntaba la distinción entre tres partes de la gramática: una *exegética*, centrada en la explicación del lenguaje de los distintos autores; otra *técnica*, que tenía en las partes de la oración y en las reglas morfosintácticas su preocupación fundamental; y por último la parte *histórica*, un saber sobre los personajes divinos, heroicos o humanos, así como sobre los lugares, ficciones y leyendas aducidos en los textos de los autores. La amplitud del ámbito de la literatura es evidente. Si acaso, con el sentido más concreto de letras profanas o seculares, se oponía de la mano de algunos autores cristianos a la forma *scriptura*, término reservado para los textos sagrados. No puede extrañar, por tanto, que las derivaciones vulgares que encontraremos a partir del siglo XV sugieran siempre un saber erudito, de carácter libresco, muy ligado a la lectura y escritura. Algo muy próximo en ocasiones al concepto general de 'cultura escrita'. Por algo *littera*, 'letra', constituye el núcleo del vocablo.[6]

Letradura será la forma castellana que se rastrea en obras como el *Libro del caballero Cifar* (c. 1300) o en diversos lugares de los escritos de Alfonso X o don Juan Manuel. Se refiere siempre a la educación o formación adquirida con esfuerzo, que habilita a clérigos y caballeros para cumplir con lo exigido por su estado. De ahí la contraposición entre esta formación o cultura adquirida y la inclinación natural de cada individuo. «E por ende dizen que más vale una onça de letradura con buen seso natural que un quintal sin buen seso. Ca la letradura faze al ombre orgulloso e sobervio. E el buen seso fázelo omildoso e paçiente», se puede leer en el *Cifar*. Posteriormente esta forma vulgar parece perderse sin que se vea reemplazada de inmediato por la forma culta. Ésta no se encuentra de

[6] Sobre esta cuestión los principales estudios son: René Wellek: «Literature and its cognates», en Philip P. Wiener (ed.): *Dictionary of the History of Ideas*, Nueva York: Scribner's Sons, 1973, vol. III, págs. 81-89; Ulrich Weinstein: *Comparative Literature and Literary Theory*, Blooomington y Londres: Indiana University Press, 1973, pág.. 24; Robert Escarpit: «La definición del término *literatura*» [1962], en *Hacia una sociología del hecho literario*, Madrid: Edicusa, 1974, págs. 257-272. Muy interesante es también la aproximación que se encuentra en Raymond Williams: *Marxismo y literatura* [1977], Barcelona: Península, 1980, págs. 59-70. Véanse también el tratamiento que dan a la voz los diccionarios mencionados en la introducción.

modo generalizado hasta el XVIII. Antes aparecen con más frecuencia otras derivaciones de *littera*, como el adjetivo *literaria*. De *fatigas literarias*, por ejemplo, hablaba Lope en la dedicatoria a una de sus colecciones de comedias para referirse al esfuerzo y laboriosidad del estudioso y erudito, como prueba del mérito de quienes ganan la fama por sus obras. *Literatura*, cuando se emplea, conserva por lo general su acepción clásica.[7]

En el siglo XVIII la situación comenzará a modificarse en la medida en que la idea de *imitación* (*mímesis*), que caracteriza el sentido clásico de *poesía*, empiece a perder terreno y la palabra *literatura* entre en el ámbito de denominaciones como *buenas letras*, *letras humanas* o *bellas letras*. Las dos primeras traducen formulaciones latinas propias de la tradición humanista. La tercera es más propia de la Francia del Gran Siglo, la del XVII, y arrastra el eco de la cultura mundana y académica de la época. Pero en muchas ocasiones actúan todas ellas casi como sinónimos, siempre con un carácter sumamente abarcador, a pesar de las diferentes connotaciones de cada uno de los sintagmas. Se trata de categorías que, según el contexto, pueden incluir desde la retórica y la poética a la historia, la gramática o el conocimiento de las lenguas clásicas. Y en el caso de *literatura* —que, de acuerdo con su tradición, sigue siendo la noción más amplia—, también obras de carácter científico y matemático.

El *Diario de los literatos de España*, fundado en 1737 bajo la influencia del *Journal des Savants*, resulta bien indicativo de ello. No sólo el término *literatos* se muestra plenamente análogo al de *savants*, sino que el contenido de la publicación, en la que se reseñan y satirizan desde obras teatrales, poéticas o históricas a otras de carácter científico o filosófico, apunta a un campo tan laxo como impreciso. Contemporáneamente, el gran filósofo italiano Giambattista Vico podía acudir sin violencia al término *letteratura* para incluir el conjunto de los saberes y criticar la visión reductiva que de ellos propugnaba Descartes: «egli disappruova gli studi delle lingue, degli oratori, degli storici e d'poeti, e ponendo su solamente la sua metafisica, fisica e mattematica, riduce la letteratura al sapere deli arabi, i quiali in tutte e tre queste parte n'ebbero dottisimi, come gli Averroi in metafisica e tanti famosi astronomi e medici che ne hanno nell'una e nell'altra scienza lasciate anche le voci necessarie a spiegarvisi».[8]

[7] Es muy ilustrativa la consulta de la base de datos CORDE, accesible en el sitio de la Real Academia Española: http:/www.rae.es/.

[8] Cfr. Giuseppe Mazzotta: *The New Map of the World. The Poetic Philosophy of Giambattista Vico*, Princeton: Princeton University Press, pág. 26n.

El marbete *literatura* sólo adquirirá una cierta identidad de la mano de las historias literarias que se escriben en el setecientos y, en consecuencia, en el marco mismo de los decisivos cambios que se producen en el mapa de los saberes en esta época. Es entonces cuando se aprecia un esfuerzo por definir de una manera deliberada esta noción, aun cuando no vaya a significar necesariamente una mayor especificidad de su contenido ni se resuelva la falta de coincidencia en el uso del término.[9]

El caso de la muy influyente obra de Juan Andrés *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* (1782-1799) puede servir de ilustración en este aspecto, ya que en ella se defiende de forma explícita una concepción enciclopédica de la literatura en el contexto de una discusión sobre la organización general de los saberes o ciencias. El principal antecedente que valora Andrés es Francis Bacon, pero su planteamiento será distinto y conducirá, a efecto de su labor historiográfica, a una división del concepto de literatura en dos grandes ramas: las buenas letras y las ciencias. El trasfondo de esta actitud no es otro que lo que se puede llamar humanismo ilustrado y la confianza en la universalidad del espíritu humano. Como recuerda Antonio Garrido Palazón, Diderot había identificado ya en 1750 «las varias partes de la literatura» con «el trabajo cumplido por el espíritu humano en todos los campos y en todos los siglos».[10] La enorme ambición de Andrés en su obra es, en buena parte, una manifestación de esa actitud intelectual e ideológica que no sostiene una visión estética ni mucho menos autónoma de lo literario, sino que presenta la *literatura* como una categoría general capaz de incluir como una de sus particularidades, como hemos visto, las *buenas letras* o, en la terminología de otros autores como Tiraboschi, las *bellas letras*.

Ello no quiere decir que las posibilidades de la palabra se agoten en esta acepción amplia. El término *literatura* se puede situar también en otros contextos. Por ejemplo, en oposición al de *ciencia* o *ciencias* como las

[9] Además de la obra de Fumaroli ya citada pueden consultarse: Inmaculada Urzainqui: «El concepto de historia literaria en el siglo XVIII», en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, Madrid: Cátedra, 1987, págs. 565-589; Philippe Caron: *Des «Belles Lettres» à la «littérature». Une archéologie des signes du savoir profane en langue française (1680-1760)*, París: Diffusion Peaters, 1992; Manuel Garrido Palazón, *La filosofía de las Bellas Letras y la historia literaria en España*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1992; Rosa María Aradra, *De la Retórica a la Teoría de la Literatura (siglos XVIII y XIX)*.

[10] Antonio Garrido Palazón: *Historia literaria, enciclopedia y ciencia en el literato jesuita Juan Andrés*, Alicante: Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1995, pág. 34. Véase del mismo autor *La filosofía de las Bellas Letras...*, págs. 21 y ss.

dos grandes ramas en que, para bien o mal, se escinde la cultura. Lo había hecho, entre otros, Jovellanos en su «Oración sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias» en 1794. Y aun puede dar lugar a otro sentido, que tendrá su eco en los siglos siguientes: el de un conocimiento exterior, tradicional, secundario, que se enfrenta a la escritura vigorosa y creativa del poeta o el historiador e incluso al talante indagador y crítico del filósofo, el científico o el técnico.[11] Pero también se aprecia ya, aunque de manera todavía incipiente, la identificación de *literatura* con la escritura creativa o de intención estética, superando la tradicional equiparación de la poesía con el verso.[12]

Acaso sea preferible reconocer en todo ello más un juego de lenguaje, en el que *literatura* adquiere relaciones cambiantes, impulsada por innovaciones intelectuales e ideológicas de fondo, que una progresiva restricción del término hacia un sentido supuestamente más correcto o pertinente. El concepto se perfila en una circunstancia histórica precisa en la que se produce un proceso de especialización y separación de distintos tipos de discurso que hasta el momento habían permanecido alejados de la reivindicación de autonomía que ahora se generaliza. Ocurre así en el caso del discurso científico, del histórico, del filosófico y, por supuesto, también del literario.

No estamos, en consecuencia, ante una denominación que se haya depurado de su inseguridad referencial para designar algo que aguardaba un nombre, ni tampoco ante una realidad intemporal en espera de su reconocimiento terminológico y conceptual. La gran variabilidad semántica de la palabra sugiere en sí misma la emergencia paulatina de una categoría cultural que no se puede reducir a otras previamente existentes. No se trata, pues, de una mera indefinición terminológica, sino del testimonio de un cambio profundo, que se irá consolidando de manera muy gradual a lo largo del tiempo. Tampoco puede decirse que se trate de un fenómeno que surja de la nada como una novedad absoluta. La conexión con la idea clásica de *poesía* o la relación con el ámbito canónico de la cultura escrita de los grandes autores, propia del uso más extendido de los derivados de

[11] Vítor Manuel Aguiar e Silva (*Teoría da literatura*, Coimbra: Almedina, 1984[6], págs. 4-6) reconoce este sentido en el artículo *littérature* del *Dictionnaire philosophique*, de Voltaire.

[12] René Wellek: «The Attack on Literature», en *The Attack on Literature and Other Essays*, Brighton: The Harvester Press, 1982, págs. 15-16; Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoría da literatura*, pág. 6.

litteratura, están ahí condicionando fuertemente la nueva noción y sustentando una de sus características fundamentales: la proyección hacia el pasado a través de la asimilación de textos y géneros surgidos en un tiempo distinto.

2.3. Hacia la comprensión moderna de lo literario

No obstante, para que la noción acabe de consolidar su posición en el ámbito cultural moderno, hay que considerar un conjunto muy amplio de factores, los cuales justifican en buena parte las direcciones que ha adoptado en nuestro tiempo la reflexión teórica sobre el fenómeno literario. Algunos de ellos surgen en el siglo XVIII y otros se irán sumando posteriormente. Uno de los más importantes será evidentemente la acuñación y desarrollo de la categoría de lo estético, que deja sentir su huella en algunos de los planteamientos más innovadores al respecto en el siglo ilustrado. Es obligado recordar que la formulación original del término se debe a Alexander Baumgarten, quien lo empleó por primera vez en 1735, en *Meditationes philosophicae de nonnulis ad poema pertinentibus*. Este mismo autor titularía como *Aesthetica* un tratado dedicado a la cuestión en 1750. El ámbito natural de la estética será el de la percepción y la experiencia, el de lo concreto y sensible. Alguna vez se ha dicho que el pensamiento estético vino a cubrir el vacío dejado por la tendencia conceptual y abstracta de la filosofía poscartesiana y, en cierta manera, también a tratar de ganar para el pensamiento racional esa dimensión olvidada que se identifica con el conocimiento sensible.[13]

[13] Por ejemplo, Terry Eagleton: *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell, Oxford, 1990, págs. 12 y ss. Construir una lógica

El paso decisivo lo dará Kant en su *Crítica del juicio* (1790), con la defensa de la autonomía de los valores estéticos. De hecho el elemento estético se convertirá en uno de los ingredientes fundamentales de la visión del mundo moderna y, particularmente, del pensamiento occidental. Indudablemente el desarrollo de esta tendencia del pensamiento moderno va a impulsar y fundamentar el entendimiento de la literatura, concebida ya de esta manera mucho más restringida, y de las artes como un ámbito específico con, permítasenos la expresión, una lógica propia y una pretensión de autonomía o de extraterritorialidad (en palabra de George Steiner) con respecto a otras esferas de la actividad humana.

Desde esta perspectiva, la amplitud de criterio sobre lo literario será cada vez más difícilmente aceptable, pero, además, la conexión del arte y la literatura con la estética, que es fundamentalmente pensamiento teórico, tendrá como consecuencia una fuerte tendencia a la abstracción y a la formalización en la reflexión sobre estos fenómenos. Y no sólo en pensadores dieciochescos como Arteaga o Batteux, con la secuela filosófico-estética que es tan evidente en muchos de los manuales del siglo XIX, sino que, como corriente profunda, afectará al pensamiento sobre la literatura hasta nuestros propios días. Piénsese, por señalar un caso especialmente elocuente, en la importancia de la reflexión estética romántica y su efecto sobre la moderna teoría de la literatura y, en general, el pensamiento moderno sobre el arte.

Se ha dicho más de una vez que la poética romántica se caracteriza ante todo por la traslación del discurso sobre el absoluto desde la filosofía a la literatura, de manera que la legitimización de esta última y la defensa de su supremacía sobre el discurso filosófico se convierten en fines primordiales. En este paradigma estético cobrarán sentido ciertas cuestiones que tienen que ver de lleno con el problema de la noción de literatura y su identidad en la época moderna. Ahí está la reflexión sobre el lenguaje poético, la novela o el sujeto y su expresión. Cuestiones todas ellas que definen modificaciones e innovaciones de considerable calado con respecto al fundamento teórico de la concepción clásica de la poesía. Y el caso es que la idea moderna de *literatura* se define en muy buena medida bajo la influencia de este pulso conceptual con lo que tiene de conciencia de ruptura y orientación hacia un futuro cualitativamente distinto al pasado clásico.[14]

del conocimiento sensible era la pretensión de Baumgarten, aunque otorgándole un rango inferior al de la filosofía y la ciencia.

[14] Puede verse en este sentido Jean-Marie Schaeffer: *La Naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, París: Presses de L'École Normale Supérieur, 1983.

Entre los muchos factores que habría que tener en cuenta, este sentimiento de ruptura no es de los menos importantes. Sin duda es posible relacionarlo, como también se ha hecho, con hitos históricos tan insoslayables como la Revolución Francesa, con el cúmulo de novedades instituciones, sociales, ideológicas y de mentalidad social que la preceden y la siguen. Pero también es patente que va mucho más allá de una mera consecuencia de un hecho histórico concreto, por relevante que éste puede ser. Unas palabras de Octavio Paz pueden ahorrar muchos comentarios y explicaciones: «La época moderna —ese período que se inicia en el siglo XVIII y que quizá llegue ahora a su ocaso— es la primera que exalta el cambio y lo convierte en su fundamento. Diferencia, separación, heterogeneidad, pluralidad, novedad, evolución, desarrollo, revolución, historia; todos esos nombres se condensan en uno: futuro. No el pasado ni la eternidad, no el tiempo que es, sino el tiempo que todavía no es y que siempre está a punto de ser».[15]

Lo que la literatura tiene de nuevo, como concepto teórico fuerte, parte de ese sentido de novedad, de constitución proyectada hacia el futuro de algo distinto a lo ya conocido. La idea moderna de literatura será vindicada muchas veces a lo largo del XIX en este sentido y así se va a desarrollar en muchos aspectos. Sin embargo, y frente a esta idea de lo moderno, el propio Paz hace notar casi de inmediato que la literatura no se deja entender exclusivamente de acuerdo con esas coordenadas, sino que se ha definido en un alto grado por su nostalgia de un pasado, de una identidad, de una integración, que da por perdidos. Es un movimiento complejo, probablemente no exclusivo de la literatura, pero que caracteriza a ésta en la época moderna de un modo muy característico y que conecta con algunos de los fundamentos de la estética romántica.

No carece de relación con lo anterior, a pesar del distinto nivel en el que se plantea, la conexión entre las nociones de literatura y nación. Las ideas de diferencia, separación, heterogeneidad le caen bien a la fragmentación de la antigua universalidad y atemporalidad de la noción clásica de poesía, aunque no es menos cierto que la literatura nacional implica asimismo una religación con una determinada identidad —imaginaria, en el sentido estricto— que se manifiesta o construye a través de ella. El siglo XIX es, en efecto, la época del desarrollo de la concepción que entiende la idea

[15] Octavio Paz: *Los hijos del limo* [1974], en *Obras completas I. La casa de la presencia. Poesía e historia*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1991, pág. 345.

prominentes como Theodor W. Adorno y Walter Benjamin a propósito de la valoración de las formas culturales vinculadas a la sociedad de masas y del juicio que merece la perpetuación de una cultura 'seria' fundada en una pretensión de autonomía frente a otras formas de cultura populares o, por utilizar un adjetivo de fácil comprensión, comerciales.[18] Son cuestiones que están en la misma raíz de la conexión entre los estudios literarios y los conocidos como *estudios culturales* (*Cultural Studies*), en donde la tensión entre cultura alta y baja, popular y de masas, adquiere un protagonismo muy especial.

A la luz de todo lo anterior, no es tarea fácil determinar cuándo nace la literatura, aunque, por de pronto, haya de señalarse una situación tan peculiar como determinante para el análisis de esta cuestión: el desfase cronológico entre el momento histórico en el que se forma la noción o idea cultural de *literatura* y el *corpus* que se incluye bajo tal noción, el cual evidentemente se remonta a períodos en los que la literatura como concepto no existe.

> Merece recordarse, a este propósito, el siguiente pasaje, escrito por Michel Foucault en 1964, que da motivos sobrados para la reflexión: «Sin embargo, no estoy seguro de que la propia literatura sea tan antigua como habitualmente se dice. Sin duda hace milenios que existe eso que retrospectivamente tenemos el hábito de llamar *literatura*. Creo que es precisamente esto lo que habría que preguntar. No es tan seguro que Dante o Cervantes o Eurípides sean literatura. Pertenecen desde luego a la literatura; eso quiere decir que forman parte en este momento de nuestra literatura actual, y forman parte de la literatura gracias a cierta relación que sólo nos concierne de hecho a nosotros. Forman parte de nuestra literatura, no de la suya, por la magnífica razón de que la literatura griega no existe, como tampoco la literatura latina. Dicho de otro modo, si la relación de la obra de Eurípides con nuestro lenguaje es efectivamente literatura, la relación de esa misma obra con el lenguaje griego no era ciertamente literatura».[19]

[18] Eugene Lunn: *Marxism & Modernism; A Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno*, Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press, 1982, págs. 149 y ss.

[19] Michel Foucault: *De lenguaje y literatura*, introducción de Ángel Gabilondo, Barcelona: Paidós, 1996, págs. 93-94. Respecto a la extemporaneidad de la literatura señalada por Foucault, resulta útil leer a Miguel Morey: «La invención de la literatura (Apuntes para una arqueología)», en José Luis Alonso de Santos *et al.*: *Literatura en el laberinto*, Madrid: Cátedra y Ministerio de Cultura, 1995, págs. 95-106.

Esta paradójica falta de coincidencia, por otro lado muy común en los productos de cultura, está detrás de muchas de las vacilaciones respecto del alcance concreto de lo literario. Algo semejante sucede con el proceso mismo de la formación de la noción, que no ha terminado de resolverse en una acepción estricta capaz de imponerse de modo definitivo. Así se pueden entender ciertas tensiones que constituyen elementos determinantes de la situación en la que se desenvuelve la actividad teórica. Son tensiones como las que enfrentan las ideas de lo universal y lo local, de lo institucional y lo estético, de género y escritura, de autonomía y heteronomía en el hecho literario.

2.4. Objetivismo y antiobjetivismo: la crisis de la literariedad

O la literatura es un fenómeno autónomo cuya posibilidad de definición reside en los textos con los que se identifica, más allá de que se acierte o no a caracterizarla adecuadamente, o se trata de una noción hasta cierto punto independiente de los textos como tales, que mira, por tanto, hacia otro tipo de factores menos intrínsecos y más condicionados por elementos de carácter circunstancial. Ésta parece la disyuntiva básica con la que se han enfrentado los teóricos de la literatura a lo largo del siglo XX, especialmente en lo que se refiere al entendimiento de su campo específico de indagación.

A efectos puramente explicativos, parece legítimo hablar, en este sentido, de una oposición latente entre lo que vamos a llamar *objetivismo* y *antiobjetivismo*[20]. Esto es, entre la tendencia a considerar la literatura como una entidad objetiva y autónoma, que existe como tal en la realidad independientemente de cualquier valoración o condicionamiento histórico o social, y la que la concibe

[20] Es una oposición que ha sido manejada, y hasta cierto punto consagrada, por teóricos como John M. Ellis (*Teoría de la crítica literaria* [1974], Madrid: Taurus, 1988), Vitor Manuel de Aguiar e Silva (*Teoria da literatura)* y Jonathan Culler (*Breve introducción...*).

como un fenómeno mucho más relativo y contingente, ligado a unas circunstancias específicas. En el primer caso, se confiará en dar con una especie de mínimo común denominador que compartan todas aquellas obras tenidas por literarias. En el segundo, en cambio, se procurará poner de manifiesto las condiciones específicas que dan cuenta de lo literario en un contexto particular. Se trata, en suma, de la oposición entre la autonomía y la heteronomía de la literatura, entre su consideración como una realidad que puede ser descrita mediante la identificación de los rasgos o propiedades adecuados o como un constructo cultural o ideológico que debe ser analizado.

Por supuesto, lo anterior no es más que una simplificación, pero permite establecer provisionalmente algunas referencias para justificar la dialéctica implícita en muchos de los debates teóricos contemporáneos, siempre que admitamos la diversidad de actitudes, a veces sin ninguna relación concreta entre ellas, que pueden articularse entre estos dos polos.

2.4.1. Actitudes objetivistas

Bennison Gray, hace ya algunos años, definió el texto literario de la siguiente manera: «A work of literature is the unverifiable moment-by-moment statement of an event» ('una obra literaria en la relación de un suceso de forma inverificable y no sumaria').[21] Es un extremo de lo que hemos llamado actitud objetivista. Partiendo de la confianza en la existencia de las obras literarias en sí mismas, más allá de actitudes de lectura y contextos socioculturales, se procede a identificar los elementos que permiten reconocer ese tipo de realidad. En este caso, la propiedad básica, que evidentemente se considera suficiente y necesaria, radica en el carácter narrativo (*moment-by-moment statement of an event*) y ficticio (*unverifiable*) de las obras literarias. No nos interesa ahora si la caracterización de lo narrativo como 'relación de un suceso en forma no sumaria' y de lo ficticio como lo 'inverificable' resultan plausibles. Más importante es la ilustración que Gray nos proporciona de las dificultades y consecuencias de esta clase de planteamientos.

[21] Bennison Gray: *The Phenomenon of Literature*, La Haya y París: Mouton, 1975, pág. 142.

Por un lado, en la medida en que se especifican unos rasgos como los adecuados para delimitar e identificar lo literario, se sigue que no puede haber objetos con esos rasgos al margen de la noción que se define, esto es, de la de literatura. Y, por otra parte, parece exigible que todo aquello que normalmente es considerado como literario quepa en la definición. Cumplir ambas condiciones a la vez resulta más difícil de lo que se podría pensar. Así, por ejemplo, la mayoría de los chistes se ajustan palabra por palabra a la definición de Gray, como también las narraciones míticas y religiosas. Pero lo que seguramente es más grave tiene que ver con la imposibilidad de encajar en el marco propuesto textos como, para limitarnos a los que el propio autor excluye de forma explícita, *The Waste Land*, de T. S. Eliot, o *Finnegans Wake*, de James Joyce. Sencillamente porque no se ajustan al modelo narrativo tradicional que se prescribe para la literatura.

Como en otros intentos de caracterización, por lo general menos taxativos, estamos ante una propuesta que reúne tres rasgos relevantes. Es una definición analítica, ahistórica y descontextualizada. La literatura resulta así un conjunto de textos que comparten unos determinados caracteres, que, en este caso, se identifican con el desarrollo de una narración ficticia. La validez de esa definición, de otro lado, se admite como inalterable e indiferente a las formas de relación con los textos o a las diferentes coyunturas históricas. Sencillamente, hay una realidad objetiva que llamamos literatura, la cual puede ser debidamente caracterizada a través de su descripción precisa.

Otras veces los intentos de singularización de la literatura son mucho menos restrictivos, aunque mantengan la misma confianza epistemológica de Gray. Probablemente sea útil referirse a tres aproximaciones diferentes que comparten lo esencial de lo que hemos llamado actitudes objetivistas. Así se harán visibles las profundas diferencias de actitud que son de esperar en el marco de esta clase de planteamientos. Tomaremos como ejemplos aproximaciones que identifican, respectivamente, la literatura con un tratamiento particular del lenguaje, con la presencia de unos valores estéticos y, por último, con un determinado funcionamiento cultural.

Lenguaje

Inevitable es hablar del formalismo ruso respecto a las aproximaciones lingüísticas a la literatura. No en vano uno de los principales estímulos

de su labor teórica a lo largo de la segunda y tercera década del siglo XX fue la insatisfacción ante la falta de rigor en la definición del objeto de los estudios literarios. Se trata de una inquietud que se deja sentir en un buen número de historiadores literarios de finales del XIX y principios del XX, momento para el que acaso podría hablarse de una primera crisis de la literariedad. Pero lo verdaderamente significativo es la energía y resolución de la respuesta de algunos de los formalistas y, sobre todo, la capacidad de su planteamiento para no incurrir en la rigidez de un objetivismo extremo, a pesar de haber enfatizado que el texto literario es una contrucción en la que el lenguaje adquiere un relieve muy particular. La clave radica en la renuncia a buscar lo propio de la literatura en un rasgo o elemento estático, sino en su capacidad de diferenciación permanente. Una capacidad que no se concreta en un ningún elemento en particular de validez invariable, aunque tenga su expresión en un conjunto de artificios formales sobre los que debe recaer la atención del estudioso.

La noción central será la de *extrañamiento* o *desautomatización* (*ostranenie*). El arte, y la literatura en particular, se caracterizarían de este modo por su capacidad para contravenir la percepción del mundo y del lenguaje anquilosada por el hábito y la rutina, esto es, automatizada. La obras literarias estarían diseñadas para lograr ese objetivo de la desautomatización, y su método consistirá en obstaculizar la percepción mediante toda una serie de procedimientos que, en suma, hacen del lenguaje algo difícil e inusitado y, por tanto, capaz de atraer hacia sí la atención del lector. Se convierte en un fin en sí mismo, abandonando su función de vehículo de determinados contenidos. Lo esencial sería, pues, suscitar en el lector una percepción renovada del lenguaje y la realidad. Todo se orienta hacia la *literariedad*, aquello que hace literario un texto, como el objetivo específico de la ciencia de la literatura. Pero no estamos ahora ante la identificación de la literatura con ninguna característica formal concreta como podría ser la presencia de ciertas figuras o unos determinados registros léxicos, sino ante la capacidad de diferenciarse permanente a través del funcionamiento extrañante de la obra literaria.[22]

[22] Estas actitudes son características, sobre todo, de los primeros años del movimiento. Sobre la delicada cuestión del principio de extrañamiento puede verse: Robert Scholes: *Introducción al estructuralismo en la literatura* [1974], Madrid: Gredos, 1981, págs. 122 y ss., 243 y ss.; José María Pozuelo: *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid: Taurus, 1988, págs. 19-68; Peter Steiner: *El Formalismo ruso. Una metapoética* [1984], Madrid: Akal, 2001, págs. 44 y ss.

Independientemente de cómo se conciba exactamente el principio de la desautomatización —referido al lenguaje, a los procedimientos literarios como tales o a la realidad convencional—, lo cierto es que el énfasis siempre recayó sobre los recursos formales capaces de activarla. O dicho en otras palabras, la literariedad tiene que ver con la idoneidad de la forma para provocar una cierto modo de percepción. Desde esta perspectiva, se trata de una aproximación rigurosamente estética al hecho literario, que acabó por hacer del lenguaje que subraya su propia presencia el aspecto determinante para una definición de la literatura. Y esto con formulaciones muy variadas a lo largo de los años, aunque indudablemente fuese la definición de la *función poética* realizada por Jakobson a finales de los años 50 la que lograse un mayor relieve en el campo de la teoría y de los estudios literarios.[23]

Valor estético

Como segundo ejemplo de los planteamientos objetivistas tenemos la identificación de la idea de literatura con la de valor estético. Las obras verdaderamente literarias serían entonces las que lo poseen de una forma destacada. Lo cual lleva, en una manera que puede ser más o menos explícita, a identificar la idea de la literatura con la de un determinado principio canónico basado en la confianza en la excelencia o sublimidad de ciertos textos o autores. En cierto modo, eso es lo que hace Harold Bloom en *El canon occidental* a través de su defensa de la «autonomía de la literatura de imaginación y la soberanía del alma solitaria» y su propósito de «aislar las cualidades que convierten estos autores en canónicos». De manera que, si bien la literatura no coincide con el canon, encuentra en él su manifestación valiosa, fundamentada en el principio del valor estético. Benedetto Croce había optado por una vía diferente, aunque con un fundamento hasta cierto punto semejante, al distinguir entre *literatura* y *poesía* para salvar su concepción de la creación literaria como expresión intuitiva y, por tanto, estrictamente individual, admitiendo al mismo tiempo lo que hay de convencional y social en el hecho literario. De este modo se refería con el término *literatura* al aspecto convencional y externo de la actividad

[23] Roman Jakobson: *Lingüística y poética*, estudio preliminar de F. Abad, Madrid: Cátedra, 1981.

literaria, mientras que por *poesía* entendía el fundamento intuitivo de la expresión estética. A la zaga de Croce, aunque con notables diferencias, Antonio García Berrio establecía también una delimitación entre *literariedad* y *poeticidad*, entendiendo la primera como una opción adoptada deliberadamente por un autor de acuerdo con las convenciones vigentes en una circunstancia precisa y la segunda como un resultado o un efecto en el que entran en juego ya los valores estéticos de incumbencia supuestamente universal y eterna.[24]

En cualquiera de estos casos es perceptible la existencia de una jerarquización de las obras literarias de acuerdo con el criterio de la consecución o no de un determinado resultado, así como que existe una asunción implícita de que la verdadera literatura o la literatura verdaderamente valiosa es la que alcanza esa cualidad estética. El problema de la caracterización de la literatura se centra entonces en este segundo aspecto y en la siempre insegura precisión de cuáles son esos valores estéticos.

Campo de acción

Una tercera forma de objetivismo sería la identificación de la literatura con una función específica o un campo de acción concreto. Podemos tomar un ejemplo reciente como ilustración de la que es, de hecho, una vía muy frecuentada en los estudios literarios. Según Mihai Spariosu, la literatura se identifica con la idea de juego y, en esa medida, el discurso literario se convierte, como tal juego, en una forma de liminalidad o intermediación entre distintos ámbitos y contextos. Como puede suponerse, el fundamento de esa capacidad de los textos literarios radica en su carácter ficticio, esto es, transicional entre lo que es y lo que no es. Wolfgang Iser ha defendido también ideas semejantes, que lo llevan a insistir en lo que la literatura tiene de fenómeno antropológico y de virtualidad humana, en el sentido más amplio del término.[25] La ficción, como dimensión antropoló-

[24] Antonio García Berrio: *Teoría de la literatura*, Madrid: Cátedra, 1994².

[25] Mihai Spariosu: *The Wreath of Wild Olive. Play, Liminality, and the Study of Literature*, Nueva York: Suny Press, 1997; Wolfgang Iser: *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*, Baltimore, 1993. Una perspectiva con ciertas semejanzas con las anteriores, pero mucho más consciente del carácter históricamente condicionado de la ficción literaria es la que se puede encontrar en José María Pozuelo Yvancos: *Poética de la ficción*, Madrid: Síntesis, 1993.

gica que se fundamenta sobre los textos, puede actuar así también como sustento de una concepción objetivista, en cuanto se la estima capaz de caracterizar la literatura como un discurso que, según las aproximaciones recién mencionadas, actúa como transición entre lo real y lo imaginario.

Estos planteamientos hacen patente, en primer término, la profunda diversidad de los modos de entender la literatura desde una perspectiva objetivista. Es importante, pues, tratar de resumir sus aspectos comunes. Como primer rasgo, acaso quepa hablar de la tendencia a entender la literatura como un fenómeno de carácter universal, ya sea como forma de lenguaje, fenómeno antropológico o construcción estético-expresiva. Un segundo aspecto relevante radica en la comprensión de lo literario como un fenómeno elemental e inasimilable por la historia. Aun cuando ello no impida trazar las distintas formas en las que la literatura puede articular su presencia en situaciones históricas diferentes, lo cierto es que el principio que identifica lo literario no se hace depender nunca de una circunstancia específica. En tercer lugar tenemos el hecho de que, frente al entedimiento de la literatura como campo de agonismo ideológico, político, social, sexual o cultural, las aproximaciones que estamos asociando con la actitud objetivista se inclinan a enfatizar su dimensión trascendente, de apertura a un ámbito distinto al de su producción y recepción concretas. Por último, debe añadirse que, desde esta perspectiva, definir la literatura se entiende como equivalente a definir las obras literarias: son ellas las que a través de sus propiedades permiten dar cuenta del concepto general de literatura de la manera estable y firme tan característica del objetivismo.

2.4.2. Actitudes antiobjetivistas

En muchas de las concepciones objetivistas subyace la confianza en que la literatura, parafraseando palabras de Timothy Reiss,[26] es un comportamiento humano común a todas las sociedades, un medio para expresar y transmitir sentimientos, pensamientos o actitudes semejantes universalmente que atraviesan tiempos y espacios. Es, en buena medida, un resultado de lo que en alguna ocasión se ha denominado 'ideología hu-

[26] Timothy Reiss: *The Meaning of Literature*, Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1992, pág. 2.

manista', esto es, el compromiso con la posibilidad de una relación entre todos los hombres de todos los tiempos mediante el lenguaje, especialmente en su manifestación escrita. Ciertamente la literatura ha desempeñado un importantísimo papel en este marco y ha contraído con él una relación muy especial en el proceso de la modernidad.[27] Y por ello no es tampoco de extrañar que, cuando se ha cuestionado lo que estas actitudes puedan tener de ideológicas o cuando se ha caído en el el pesimismo respecto de la capacidad del lenguaje o la escritura para realizar la tarea utópica (y ucrónica) que le había asignado la llamada ideología humanista, la cuestión teórica sobre el concepto de literatura se haya visto también seriamente afectada. Especialmente mediante el descrédito del estatuto de la literatura como entidad autónoma.

En este sentido, quizá puedan destacarse dos actitudes básicas que, con los debidos matices y diferencias de planteamiento, conforman una especie de sustrato epistemológico compartido por muchas de las visiones de la literatura que tratamos de agrupar aquí.

Llamaremos a la primera *antirreferencialismo*. Consistiría en la refutación de la creencia de que todo aquello que comparte una misma denominación deba poseer alguna clase de semejanza objetiva. En nuestro terreno, se trata de poner en cuestión que todo lo que se llama literatura o se califica de literario tenga una identidad precisa que justifique el uso de una denominación común. Estamos ante un motivo bien conocido del pensamiento moderno, aunque no exclusivo de él, que cuestiona la relación directa e inmediata entre el lenguaje y la realidad. El lenguaje no es un reflejo de la cosas, no hay una correspondencia entitativa biunívoca entre palabras y cosas, sino que el lenguaje se refiere a representaciones, a elaboraciones conceptuales, que pueden, en consecuencia, ser sometidas al análisis crítico e ideológico.

Este principio, que acaso se pueda remontar a la crítica kantiana, subyace muy visiblemente en planteamientos tan influyentes en este terreno como el del concepto de *episteme*, de Michel Foucault, concebido como un campo epistemológico en el cual «los conocimientos, considerados fuera de cualquier criterio que se refiera a su valor racional o a sus formas objetivas, hunden su positividad y manifiestan así una historia que no es la de su perfección creciente, sino la de sus condiciones de posibilidad».[28] Por

[27] Wlad Godzich: *Teoría literaria...*, págs. 11 y ss.
[28] Michel Foucault: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* [1966], México: Siglo XXI, 1968, pág. 7.

lo que se refiere a la literatura, es tanto como reducirla a un campo que, a través de una epistemología precisa, la hace posible como concepto «fuera de cualquier criterio que se refiera a su valor racional o a sus formas objetivas», es decir, al margen de su capacidad referencial para vincularse con un cierto tipo de textos.

Piénsese también en las *afinidades familiares* de Ludwig Wittgenstein, uno de los desafíos más contundentes a la referencialidad lingüística en un sentido tradicional: los referentes de un cierto término estarían vinculados entre sí no por alguna clase de cualidad común, sino por una red heteróclita de semejanzas parciales. A este respecto propone Wittgenstein la idea de *juego de lenguaje* mediante la que se enfatiza que el uso del lenguaje depende de un entorno preciso en el que adquiere un sentido que no puede medirse en términos puramente objetivos ni esenciales: «la expresión *juego de lenguaje* debe poner de relieve aquí que *hablar* el lenguaje forma parte de una actividad, de una forma de vida».[29] En este espíritu, Jonathan Culler propone la comparación del concepto de literatura con el de *weed* ('mala hierba') y observa:

> ¿qué es una mala hierba? ¿Existe una esencia de la 'malayerbidad' (*weedness*), un algo especial, un no sé qué, que las malas hierbas comparten y las distingue de las otra plantas? Quien con su mejor voluntad se haya puesto a escardar un jardín sabe cuánto cuesta distinguir una mala hierba de las otras plantas, y se preguntará cuál es el secreto. ¿Qué puede ser? ¿Cómo se reconoce una mala hierba? Bien, el secreto es que no hay secreto. Las malas hierbas son sencillamente plantas que los jardineros no quieren que crezcan en su jardín. Quien tenga curiosidad por ellas perderá el tiempo si busca la naturaleza botánica de la 'malayerbidad', las características físicas o formales que hacen que una planta sea una mala hierba. En lugar de eso hay que emprender estudios históricos, sociológicos y quizá psicológicos sobre los tipos de planta que se consideran indeseables por parte de diferentes grupos en diferentes lugares.[30]

Algo hay de capcioso en el parangón que establece Culler, pero resulta muy ilustrativo de la insatisfacción provocada por los intentos de resolver la definición de lo literario desde una perspectiva exclusivamente objetivista o inmanente, así como del énfasis dominante a partir de los

[29] Lugwig Wittgenstein: *Investigaciones filosóficas* [1953], México-Barcelona: UNAM-Crítica, 1988, §21.

[30] Jonathan Culler: *Breve introducción a la teoría literaria*, pág. 33.

años 70 sobre el carácter de la literatura como producto cultural dependiente de factores históricos, sociológicos e ideológicos. Evidentemente, la crítica de la confianza en la referencialidad directa del lenguaje tiene un papel de extraordinario relieve en todo ello.

La segunda actitud fundamental que hemos anunciado consiste en la denuncia de lo que puede denominarse *sustancialismo* o *esencialismo*. Sus manifestaciones son múltiples en la crítica cultural de los últimos decenios y tienen en común la impugnación de lo que se consideran extrapolaciones indebidas de ciertas nociones, sentimientos o valoraciones, que, sin tener en cuenta su carácter particular, se presentan como elementos de una condición humana universal y ahistórica. De nuevo es fácil poner algunos ejemplos de ello. Así, el de Jacques Derrida, cuando denunciaba, siguiendo un texto de Anatole France, la metafísica occidental como «mitología blanca que reúne y refleja la cultura de Occidente: el hombre blanco toma su propia mitología, la indoeuropea, su *logos*, es decir, el *mythos* de su idioma, por la forma universal de lo que todavía debe querer llamar Razón».[31] Y el sociólogo francés Pierre Bourdieu lo planteaba aún de manera más explícita y rotunda: «El modo del pensamiento sustancialista que es el del sentido común —y el del racismo— y que conduce a tratar las actividades o preferencias propias de determinados individuos o determinados grupos de una sociedad determinada en un momento determinado como propiedades sustanciales, inscritas de una vez y para siempre en una especie de *esencia* biológica o —lo que tampoco mejora la cosa— cultural, conduce a los mismos errores ya no entre sociedades diferentes, sino entre períodos sucesivos de la misma sociedad».[32]

Se comprende bien la incidencia de estos plantemientos sobre el entendimiento teórico de la literatura, que se vuelve una entidad sospechosa en sus pretensiones de universalidad. Especialmente cuando se observa desde situaciones culturales periféricas o subalternas. En realidad, las muestras de esta desconfianza no se limitan ni mucho menos a los últimos años. Como ya hemos recordado, el cubano José Antonio Portuondo saludó la aparición original de la *Teoría literaria* de René Wellek y Austin

[31] Jacques Derrida: *Márgenes de la filosofía* [1972], Madrid: Cátedra, 1989, pág. 253.

[32] Pierre Bourdieu: *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción* [1994], Barcelona: Anagrama, 1997, pág. 15. Merece la pena leer la discusión que se hace del concepto *esencialismo* en Terry Eagleton: *La ilusiones del postmodernismo* [1996], Buenos Aires: Akal, 1997, págs. 147 y ss.

Warren, en 1949, resaltando la inadecuación de una obra de teoría literaria que limitase sus reflexiones a textos y tradiciones del ámbito europeo.[33] Y otros autores posteriores —sin entrar aún en las teorías poscoloniales de los últimos años— han seguido ahondando en esa misma línea, como por ejemplo lo ha hecho Roberto Fernández Retamar en un ensayo célebre titulado «Para una teoría de la literatura hispanoamericana» (1972):

> Las teorías de la literatura hispanoamericana, pues, no podrían forjarse trasladandole e imponiéndole en bloque criterios que fueron forjados en relación con otras literaturas, las literaturas metropolitanas. Tales criterios, como sabemos, han sido propuestos —e introyectados en nosotros— como de validez universal. Pero también sabemos que ello, en conjunto, es falso, y no representa sino otra manifestación del colonialismo cultural que hemos sufrido, y no hemos dejado enteramente de sufrir, como una secuela natural del colonialismo político y económico. Frente a esta seudouniversalidad, tenemos que proclamar la simple y necesaria verdad de que *una teoría de la literatura es la teoría de una literatura*.[34]

Son cuestiones muy relevantes las que se suscitan en estas líneas, aun cuando se intuya una notable circularidad en la «simple y necesaria verdad» a la que se recurre. Las literaturas particulares legitiman la reflexión teórica que, a su vez, tiene la función implícita de legitimarlas como tales literaturas autónomas. Y la perspectiva teórica que pueda asumir en una consideración global esta pluralidad de identidades será entonces tan necesaria como la conciencia de la *seudouniversalidad* de ciertas teorizaciones del fenómeno literario.

En todo caso, estamos ante un conjunto de cuestiones que, sobre la base de lo que hemos llamado antiobjetivismo, tiene una gran repercusión en la manera de entender la literatura desde una perspectiva teórica. Podemos señalar cuatro orientaciones básicas a este respecto, aunque probablemente no se sitúen en un estricto plano de igualdad.

[33] José Antonio Portuondo: *Concepto de la poesía*, pág. 190.
[34] Roberto Fernández Retamar: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, La Habana: Casa de las Américas, 1975, pág. 48.

Literatura y relativismo pragmático

En primer término, cabe mencionar la radicalización de las actitudes pragmáticas que reducen la literatura a un mero fenómeno de lectura o recepción, independientemente de las características formales del texto de que se trate. Literatura sería aquello que alguien, en determinadas circunstancias, considera como tal. Ese alguien puede ser un individuo guiado por un criterio subjetivo, pero más habitual es hablar, tal y como hizo Stanley Fish en un célebre libro de 1980, de 'comunidades de interpretación'.[35] Es decir, considerar que la decisión sobre el carácter literario o no de un texto depende por lo general de valoraciones colectivas que descansan sobre un determinado criterio de la literariedad, que, por así decir, se proyecta tanto sobre la escritura como sobre la lectura de los textos sancionados como literarios.

Una variante de este planteamiento sería el asumir que tal decisión comunal acerca de lo que es y no es literatura depende de un determinado contexto institucional que asegura la percepción literaria de los textos que son situados en él. Hechos como el encontrar el texto en una determinada colección editorial, con una presentación tipográfica particular (en líneas desiguales dispuestas en columna, por ejemplo) o el haber sido comentado de un cierto modo suscitan un conjunto de operaciones y actitudes interpretativas por parte del lector, que establecen, por ejemplo, un distanciamiento práctico respecto del valor de verdad del texto o conducen a estimar que lo que en otras condiciones sería considerado un sinsentido semántico constituye el detonante de un sentido más profundo o poético.

La literatura generalizada

Una segunda línea anula la posibilidad de una aproximación objetivista a la literatura al mostrar cómo las propiedades específicas que supuestamente la definen son en realidad comunes a otros muchos tipos de discurso. Es el caso de la ficción. Derrida, por ejemplo, ha presentado, desde un punto de vista filosófico, la ficción como condición de cualquier discur-

[35] Stanley Fish: *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge (Mass.) y Londres: Harvard University Press, 1980.

so en la medida en que se defiende que la única referencia posible del lenguaje es la que éste hace a sí mismo.[36] De este modo se llega a la idea de una «literatura generalizada». Pero ocurre lo mismo con otros posibles caracteres de lo literario. De hecho, la propensión a generalizar la literariedad más allá de los límites tradicionales de la literatura es muy perceptible en una buena parte de la crítica cultural reciente, en buena medida como consecuencia de la atención prestada a la dimensión discursiva de disciplinas cuyas formas de textualidad apenas habían sido objeto de atención crítica. Ocurre de manera muy llamativa con el énfasis sobre la condición narrativa de la historiografía, y la posibilidad de tratar las obras de historia según los patrones utilizados para el análisis novelístico. Algo semejante se podría decir de la llamada antropología posmoderna y su atención a los mecanismos retóricos y a los procedimientos de ficcionalización utilizados por la escritura etnográfica.[37]

La dimensión formal de los textos, sean o no literarios, se concibe como un factor determinante en la conformación de su contenido. Y por esa vía, actitudes interpretativas que parecían exclusivas del terreno literario se trasladan a todo tipo de ámbitos, con lo cual la literatura pierde su especificidad y parece diluirse en un medio discursivo mucho más amplio. En este sentido se puede hablar de una concurrencia con los conocidos como estudios culturales (*Cultural Studies*), que característicamente toman como objeto de análisis las prácticas sociales y culturales con una visión abarcadora, la cual incluye, sin ningún énfasis en su especificidad, a la literatura.

Las teorías sistémicas y la definición de la literatura

Sin embargo, la constatación de que la distancia entre los textos literarios y otras formas de discurso es mucho menos amplia y estable de

[36] Jacques Derrida: *La voz y el fenómeno* [1967], Valencia: Pre-Textos, 1985, pág. 107; *La diseminación* [1972], Madrid: Fundamentos, 1975, págs. 265 y ss.

[37] Respecto a la historia, el trabajo clásico es Hayden White: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenyh-Century Europe*, Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1973. Para la etnografía, véase por ejemplo James Clifford y George E. Marcus (eds.): *Writing Cultures. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press, 1986.

lo que acaso se pudiera haber pensado en un cierto momento no impide considerar las diferencias que existen, aunque éstas se sitúen en una perspectiva que no es ya la de las caracterizaciones objetivistas. Es inevitable considerar aquí brevemente, como tercera de las líneas anunciadas, lo que hoy en día se conoce como teorías sistémicas de la literatura. Steven Tötösy ha acuñado esta denominación para referirse a un conjunto de planteamientos teóricos sobre la literatura, y más en general sobre la cultura, que tienen su principal fundamento en la noción de *sistema*. Se trata realmente de una conjunción de modelos sociológicos y de otros más directamente conectados con la tradición de la teoría literaria.

Entre los más importantes, hay que destacar el concepto de *campo literario* de Pierre Bourdieu, el entendimiento de la literatura como *institución* por Jacques Dubois, la teoría de sistemas de Niklas Luhmann, la ciencia empírica de la literatura de Siegfried Schmidt y la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar. A las que puede añadirse, en un cierto sentido, la semiótica de la cultura de Yuri Lotman y los precendentes que explícitamente señalan algunos de estos autores, como Even-Zohar, en el formalismo ruso (Schklovski, Eichembaum, Tinianov...) o el estructuralismo checo. Son aproximaciones a la literatura que no tienen una relación directa entre sí, pero que coinciden en un buen número de premisas. Sobre todo en los casos de Schmidt y Even-Zohar es patente el esfuerzo por conferir carácter científico a sus planteamientos y la enemiga con respecto al relativismo epistemológico y a movimientos teóricos como la deconstrucción, dos actitudes que convergen en un esfuerzo por devolver a los estudios literarios legitimidad social.

En esta línea, el texto literario como objeto de estudio pierde su centralidad y se ve sustituido por la atención, desde una perspectiva funcional, al conjunto de relaciones y oposiciones que configuran el dominio social de lo literario, las cuales se concretan en acciones como la producción, consumo, mediación o transformación de los fenómenos literarios (no necesariamente textos). El objeto de estudio último son, pues, los sistemas socioculturales y no los textos, que se convierten en un elemento más del conjunto sistémico, especialmente a partir de las acciones y relaciones que concitan.[38]

[38] Sin asumir un plantemiento sistémico en su sentido estricto, es muy atractivo el libro de Florence Dupont: *La invención de la literatura* [1994], Barcelona: Debate, 2001, que defiende la tesis de que la literatura implica una relación

La noción de *interferencia* es particularmente ilustrativa para comprender los planteamientos de Even-Zohar. La interferencia se concibe como el resultado de una trasferencia entre diferentes sistemas literarios —o, más generalmente, culturales— que provocan una modificación productiva del sistema que recibe el contacto. Por ejemplo, según la perspectiva cada vez más extendida que identifica el sistema a partir de la lengua utilizada, la influencia del teatro de Valle-Inclán sobre la tradición teatral gallega posterior sería un caso de interferencia. En el estudio de las interferencias resulta crucial el hecho de si se producen de forma directa o si precisan de la mediación de algún agente importador. Se entiende así también la atención deparada al fenómeno de la traducción por parte de las teorías sistémicas. De todo ello resulta una concepción en donde se diluye la diferencia entre literatura y cultura, y donde la conformación y evolución del medio social e institucional prima sobre la atención estricta a los textos.[39]

Ciertamente hay profundas diferencias entre todos estos planteamientos, pero en algunos casos, muy particularmente en la teoría de los polisistemas, se favorece una aproximación a lo literario dinámica y compleja que conduce a la toma en consideración de factores, tradicionalmente desdeñados, como la tensión con los estratos no canónicos de la cultura, las peculiaridades de los contextos multilingües, la heterogeneidad de los valores que rigen cada sistema, etc. El antiobjetivismo se traduce aquí, entonces, en una relativización del concepto de literatura, en la medida en que, habiendo rechazado cualquier aproximación a ésta como esencia ucrónica, se entiende como un fenómeno condicionado cultural e históricamente y dependiente de la dinámica imparable de las relaciones entre distintos agentes.[40]

específica de modelos de escritura y lectura en un marco institucional. Se centra en la antigüedad griega y romana, para las que niega la pertinencia de la noción que nos ocupa.

[39] Itamar Even-Zohar: *Papers in Cultural Research*, 2004. http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-cr2004.pdf

[40] Steven Tötösy de Zepetnek e Irene Sywenky (eds.): *The Systemic and Empirical Approach to Literature and Culture as Theory and Application*, Edmonton y Siegen: University of Alberta y Siegen University, 1997; Montserrat Iglesias Santos (comp.): *Teoría de los Polisistemas*.

Poscolonialismo y hecho literario

La última línea que vamos a destacar es la que se relaciona con la llamada teoría poscolonial: una aproximación a la literatura, dependiente en sí misma de unas circunstancias históricas e ideológicas muy concretas, que posee una notable capacidad para suscitar cuestiones relevantes a este respecto. El punto de vista que la caracteriza procede de un fenómeno de *emergencia*, en el sentido más riguroso del término, y apunta a determinadas tradiciones literarias que implican una situación de posterioridad con respecto a las literaturas centrales, básicamente europeas, por cuanto son consecuencia de una situación colonial. Esta condición se refleja en la lengua de la escritura —por lo general, la de la metrópoli—, lo que no impide que estas literaturas al mismo tiempo reclamen una identidad propia, casi por necesidad híbrida o heterogénea, entre la cultura dominante y la autóctona, además de otras que puedan haber confluido en el mismo espacio sociohistórico. Es la situación, en suma, de buena parte de la literatura escrita en inglés, francés o español en el último siglo.

Nada hay de extraño, pues, en el hecho de que esta clase de situaciones, una vez tomada en consideración por el pensamiento teórico, conduzca a poner en cuestión muchas de las categorías más arraigadas en el campo literario. Y ello como resultado de una doble conciencia. En primer lugar, la que actúa sobre el entramado conceptual que rodea a la noción de literatura: géneros, tipos de discurso, escritura, ficción y otros; con el resultado de percibir como una construcción eurocéntrica buena parte de las nociones habitualmente manejadas por la teoría literaria. Se trata de llamar la atención, en otras palabras, sobre la imposición de determinadas formas de representación, muchas veces dadas por naturales o autoevidentes y que ahora se plantean como sujetas a una ideología y una cultura particular. Son formas de representación que, además, determinan la propia imagen de lo otro, siempre desde la perspectiva de la cultura caracterizada por ocupar una posición dominante.

No hay más que recordar la enorme influencia ejercida por *Orientalismo*, el libro que en 1973 escribió Edward Said para mostrar el concepto de Oriente como una construcción de la Europa colonial. La otra cara de la imposición sería la ocultación a que son sometidos los modelos de representación minorizados. Walter Mignolo ha insistido en lo que ha significado para las culturas americanas de raíz precolombina la fijación de la

idea del libro, de la escritura alfabética o de la misma literatura como paradigmas de la nueva cultura.[41]

En segundo lugar, se podría hablar de la conciencia de una nueva identidad o, más precisamente, de una nueva forma de entender la identidad. Es así como se vuelven comunes los análisis de la hibridez, la heterogeneidad o los llamados espacios intersticiales; nociones que cobran sentido a través de la percepción de existir en un espacio cultural intermedio o fronterizo, o incluso dislocado, en la medida en que se toman como referencia culturas anteriores, de cuyo conflicto dependen las condiciones de emergencia de estas nuevas identidades.

Si bien estamos ante una visión teórica muy centrada en el ámbito académico anglófono, es importante constatar la tradición de reflexiones, que tienen notables concomitancias con éstas y que las preceden en muchos casos, surgidas en el ámbito hispanoamericano. Ya hemos mencionado el nombre de José Antonio Portuondo o la línea de reflexión que se asocia al nombre de Roberto Fernández Retamar, a los que debe añadirse el célebre libro de Edmundo O'Gorman dedicado a *La invención de América* (1958). Igualmente debe dejarse constancia de la disconformidad con algunas de las versiones de la visión teórica ligada al poscolonialismo, muchas veces basadas en una determinación temporal que sitúa a las literaturas consideradas poscoloniales en una posición rezagada o de minoridad temporal con respecto a las juzgadas dominantes.[42]

Es preciso insistir en que el concepto de literatura que se apunta desde estas perspectivas no tiene por qué limitarse a las tradiciones literarias ligadas a áreas culturales condicionadas por un pasado colonial, sino que, lejos de ello, resulta muy iluminador incluso para lugares en principio distantes de esa condición. La capacidad para poner de relieve el carácter histórica e ideológicamente condicionado del concepto de literatura es un factor importante, pero no el único. Otro tanto puede decirse de la atención a las circunstancias de plurilingüismo (de hecho la gran mayoría de las que definen los sistemas literarios) y de hibridación y conflicto cultural o la ampliación de campo de lo literario para incluir géneros y formas tradicionalmente excluidas de las consideraciones más canónicas.

[41] Walter Mignolo: *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

[42] Víctor Bravo: «Post-coloniales, Nosotros? Límites y posibilidades de las teorías postcoloniales», en *Terrores de fin de milenio: Del orden de la utopía a las representaciones del caos*, Mérida (Venezuela): Ediciones El Libro de Arena, 139-163.

2.5. Literatura, texto y tecnología: la coyuntura digital

Desde una perspectiva poscolonial, la escritura alfabética y sus formas de presentación pueden percibirse como medios de ocultación de formas de textualidad diferentes y, por tanto, también de culturas distintas a las que en un determinado momento han podido imponer sus modelos de representación, con todo lo que ello supone. Se trata de un énfasis sobre los aspectos más oscuros del proyecto moderno, y en el que inevitablemente la literatura como institución tiene un papel de primer orden.[43] Además, a esta visión culpabilizadora se añade la apreciación cada vez más extendida de que los modelos discursivos asociados al establecimiento de la idea de literatura a partir del siglo XVIII se hallan en el trance de perder su posición hegemónica.

En los últimos decenios se ha desarrollado, en efecto, una atención creciente hacia estas cuestiones, así como a su conexión con lo que bien puede denominarse —siguiendo a Walter Ong— *tecnologías de la escritura*: aquellos procedimientos instrumentales —la escritura alfabética, la imprenta, la informática...— que, en sí mis-

[43] Ángel Rama, en su libro *La ciudad letrada* (Hanover: Ediciones del Norte, 1984), desarrolló de forma muy aguda las implicaciones de la extensión de la cultura escrita, letrada, en Latinoamérica a partir de los centros urbanos y de las clases ilustradas.

mos, favorecen la realización de ciertos modelos de textualidad e inciden directamente sobre la índole de comunicación que se relaciona con ellos. Todos estos aspectos han quedado particularmente en evidencia con la explosión de las nuevas tecnologías de la información y el desarrollo y diversificación de los *media*, que ha caracterizado muy en especial la segunda mitad del siglo XX.

El resultado ha sido la conciencia meridiana de que el libro no es ya el medio por excelencia de la cultura. Su predominio se ve disputado por competidores muy serios, y, de rechazo, también se hace patente que la asociación entre las nociones de *literatura* y de *libro* es, de un lado, muy estrecha, en cuanto se señala así una circunstancia cultural y tecnológica específicas para la primera, pero a la vez menos determinante de lo que se podría suponer, en la medida en que la propia concepción de la literatura puede verse modificada al disociarse del libro como soporte exclusivo y apoyarse en la oralidad o los medios electrónicos. En otras palabras, la percepción de que las formas de textualidad se hallan ligadas a unos soportes específicos y de que la literatura se mueve en un contexto que es también tecnológico, en el sentido amplio de la expresión, propicia la conversión en objetos teóricos de entidades que, de otro modo, se considerarían ajenas a la cuestión sobre la literatura.

El pensador alemán Walter Benjamin ya se había referido a la conexión entre la experiencia de la obra de arte y los procedimientos técnicos de su producción y difusión. La capacidad de reproducir por medios técnicos la obra destruiría lo que Benjamin denominaba *aura*, asociada a la experiencia de unicidad y plenitud, de autenticidad y, en suma, de autoridad como producto canónico de la cultura que se le atribuye a un objeto determinado.[44] La utilización de unos medios técnicos determinados tiene, pues, una incidencia directa en la percepción del arte y en su valor social e institucional, sobre todo en la medida en que se pasa de reproducir simplemente obras de arte anteriores (por ejemplo, cuadros o interpretaciones musicales en directo), alterando su función, a utilizar los modos de reproducción como procedimientos específicos de creación artística (fotografía, cine, la grabación musical en estudio, etc.). Las consecuencias son de un gran alcance.

[44] Walter Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» [1935], en *Discursos interrumpidos, I*, trad. J. Aguirre, Madrid: Taurus, 1975, 15-57.

Como muestra, merece la pena recordar que, según se anunciaba ya en este trabajo de 1935, una de las derivaciones de la pérdida del aura, como resultado de los nuevos procedimientos técnicos, sería el debilitamiento de la distinción entre autor y público, la cual «se convierte en funcional y transcurre de distinta manera en distintas circunstancias». «El lector está siempre dispuesto a pasar a ser un escritor», añadía Benjamin. No parece gratuito recordar tales observaciones a la luz de buena parte de la última teoría literaria o del planteamiento teórico predominante en el análisis de los textos electrónicos. En efecto, el modo de producción y difusión de los textos tampoco es neutral o indiferente en el terreno literario y resulta plausible atribuirle un papel decisivo en la manera en que el concepto mismo de literatura se fundamenta en un sentido histórico.

Claudio Guillén llamó en su día la atención sobre la influencia de estos aspectos sobre el hecho literario, adaptando para ello un concepto originalmente formulado por Northrop Frye: el de *cauces de presentación*, referido a los medios primordiales de comunicación textual, que dependen necesariamente de las condiciones que ofrece cada sociedad histórica.[45] Cada cauce específico implicaría, según esto, una relación distinta entre emisores y receptores, también un papel específico para cada uno de ellos en relación con el texto, asimismo unos procedimientos de difusión particulares (más o menos institucionalizados) y, en suma, una concepción global de la textualidad. Así, por ejemplo, habría cauces ligados al medio oral como la canción, el discurso oratorio o el cuento tradicional. Otros se explicarían mejor en un entorno dominado por la escritura: la historiografía, la epistolografía o la reflexión filosófica. La novela o el ensayo parecen guardar una relación muy directa con la cultura tipográfica vinculada a la imprenta... ¿Y qué ocurrirá con las nuevas tecnologías? Es una pregunta que se hacía Guillén en los años ochenta y que, en el actual estado de cosas, conduce de manera inevitable a considerar no sólo la eclosión de nuevos cauces de presentación textuales (desde el correo electrónico o los mensajes SMS a las hipernarraciones), sino también la incidencia que ejercen las tecnologías electrónicas sobre la idea asentada de lo que es y no es literatura; especialmente a través de la visión de la textualidad que se les atribuye.

De esta circunstancia se derivan dos consecuencias. Por un lado, la atención creciente hacia la tecnología textual que subyace en el hecho

[45] Claudio Guillén: *Entre lo uno y lo diverso*, págs. 156-161.

literario tal y como fue consagrado institucionalmente en el período moderno, acaso reveladora de un entorno cultural y técnico ya caduco o residual, en la terminología del teórico marxista Raymond Williams. Por otro, la apreciación de que gran parte del pensamiento teórico sobre la literatura se inscribe en una concepción de la textualidad que ahora se percibe como coyuntural y, para algunos, en pleno retroceso. A este respecto, sería bueno tener presentes tres factores decisivos en esta nueva conciencia teórica de las relaciones entre literatura, tecnologías de la escritura y medios de difusión.

En primer lugar, han de recordarse los numerosos estudios que se han venido centrando en la escritura, particularmente la alfabética, como tecnología cultural contrapuesta a la oralidad. Hace ya más de medio siglo, en 1952, I. J. Gelb trató de fundamentar una nueva ciencia de la escritura para la que sugirió el nombre de *gramatología* y cuyo énfasis fundamental radicaba en el análisis contrastado de los diferentes sistemas históricos de escritura, más allá del alfabético. Pero el hecho de que su esfuerzo se resolviese con la propuesta de una tipología evolucionista que traza un supuesto desarrollo progresivo desde sistemas considerados toscos, como los pictográficos, hasta el alfabético muestra también los límites de su propuesta.[46] Por otro lado, las implicaciones profundas del salto cultural entre oralidad y escritura alfabética se han hecho mucho más notorias a partir de estudios clásicos como los de Eric A. Havelock o los de Walter Ong.[47] En especial por lo que se refiere a lo que estos medios implican tanto de pérdida y como ganancia de virtualidades específicas: por ejemplo, la perdurabilidad y distancia crítica atribuidas a la escritura frente a la interacción e inmediatez propias de la expresión oral. Lo decisivo será en último término la constatación, en modo alguno exenta de ideología a veces muy militante, de que cada uno de los medios sustenta modelos de conocimiento y de actuación específicos, por no decir antagónicos.

Desde el punto de vista estricto de la teoría literaria, habría que recordar en este contexto la tendencia a reivindicar la *écriture* como una

[46] I. J. Gelb: *Historia de la escritura* [1952], Madrid: Alianza Editorial, 1994. Véanse también Jesús Mosterín: *Teoría de la escritura*, Barcelona: Icaria, 1993; y Roy Harris: *Signos de escritura* [1995], Barcelona: Gedisa, 1999.

[47] Eric A. Havelock: *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente* [1986], Barcelona: Paidós, 1996. Walter J. Ong: *Oralidad y escritura* [1982], México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

especie de textualidad absoluta, liberada de las constricciones de la palabra oral. Piénsese en autores de tanta influencia en el pensamiento literario contemporáneo como Maurice Blanchot, Roland Barthes o Jacques Derrida.

Como segundo factor señalaremos el cuestionamiento del lugar de la literatura, y en general del texto escrito, por la implantación imponente de los medios audiovisuales. Primero el cine y la radio, después la televisión y, por último, los formatos multimedia asociados al universo informático han significado el declinar del dominio que el texto escrito ha ejercido durante siglos como objeto cultural por antonomasia. Es indudable el efecto que en el pensamiento literario tuvieron en su momento, la década de los sesenta, los análisis del canadiense Marshall McLuhan sobre el comprometido futuro de la galaxia Gutenberg: el desarrollo no sólo de los nuevos medios de comunicación, sino de una importante tradición teórica en torno a ellos a partir de los años cincuenta, no pudo por menos que inducir la problematización del lugar de la literatura en un entorno ya sustancialmente distinto a aquél en el que se había originado.[48]

Casos ejemplares de ese efecto, tanto por la fecha temprana de su reflexión, principios de los setenta, como por su influencia en los estudios literarios, son los de de René Wellek y Northrop Frye, quienes coincidieron en reivindicar la palabra escrita frente a la presión de otras formas mediáticas.[49] La del primero de ellos es una defensa mucho más abrupta y conservadora que la del segundo, pero ambas dejan traslucir, por comparación, cómo se ha desplazado el eje de la discusión desde entonces. Por ejemplo, ya no se puede plantear la cuestión en términos de una mera oposición entre escritura y nuevos medios audiovisuales, tributarios de una oralidad secundaria, ya que se ha hecho manifiesta la posibilidad de una

[48] Harold A. Innis, *Empire and Communications*, Oxford: Oxford University Press, 1950; y *The Bias of Communications*, Toronto: University of Toronto Press, 1951. Marshall McLuhan: *La galaxia Gutenberg* [1962], Barcelona: Círculo de Lectores, 1993. Como planteamientos generales, pueden verse: Manuel Castells, *La era de la información: Economía, sociedad y cultura. Volumen I: La sociedad red*, Madrid: Alianza Editorial, 1997 (en especial el capítulo 5) y John B. Thompson, *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación* [1997], Barcelona: Paidós, 1998.

[49] René Wellek: «The Attack on Literature». Northrop Frye: *El camino crítico. Ensayo sobre el contexto social de la crítica literaria* [1971], Madrid: Taurus, 1986. Es interesante también, incluso a la luz del libro de Frye: Jenaro Talens: *Escritura contra simulacro. El lugar de la literatura en la era electrónica*, Eutopías, vol. 56, Valencia: Episteme, 1994.

textualidad no tipográfica sino electrónica y vinculada a una red global de comunicación. Ello ha provocado que cuestiones como la de la intermedialidad (las relaciones de interpenetración entre los diferentes medios y la atención específica a ese tipo de fenómenos) hayan pasado a un primer plano y resulten ya imprescincibles en cualquier aproximación contemporánea a la literatura.

Una de las derivaciones del entendimiento, antes mencionado, de la escritura (*écriture*) como una textualidad absoluta es el concepto de *intertextualidad*, planteado primeramente por el grupo de teóricos y escritores reunidos en torno a la revista parisina *Tel Quel* a finales de los años 60. La crítica de las nociones de sujeto individual y de obra, así como su papel en el desarrollo del llamado postestructuralismo, son aspectos determinantes. Más que una novedad terminológica o analítica, la intertextualidad supuso originariamente, pues, una concepción radical de la textualidad, que fue adoptada sólo de manera muy parcial por autores como, por ejemplo, Gérard Genette o Michel Riffaterre en la medida en que el neologismo se fue generalizando. Por otro lado, la ampliación del término alcanzó al análisis de otros medios artísticos —pintura, cine...—, y de manera muy significativa al estudio de las relaciones entre distintos medios. La intertextualidad se halla inextricablemente unida, por tanto, a aspectos teóricos como el de la *transcodificación* o el de la *intermedialidad*. Y lo está, en realidad, no por la mera generalización de su ámbito, sino porque ya lo contemplaba así explícitamente Julia Kristeva, quien acuñó el término intertextualidad en 1967, cuando unos años más tarde, en *La Révolution du langage poétique* (1974), optó por el término *transposición* en detrimento del de *intertextualidad*, enfatizando que el fenómeno realmente determinante era el «paso de un sistema significante a otro». Ello justifica el tomar aquí en consideración propuestas teóricas como las que fundamentan la noción de *transducción* (L. Doležel), que nos recuerda la importancia concedida a los procesos de transformación textual en la tradición de la semiótica eslava, o la de *remediation*, que han propuesto Jay D. Bolter y Richard Grusin para referirse a las relaciones de transferencia entre diferentes medios, a partir sobre todo de la atención a los electrónicos. [50]

[50] Es muy útil a este propósito el número monográfico dedicado a la intertextualidad con motivo del trigésimo aniversario de su primera acuñación: *The Concept of Intertextuallity Thirty Years On: 1967-1997*. Andrea Bernardelli (ed.): *Versus*, 77/78 (1997). Véanse también Lubomír Doležel, *Historia breve de la Poética;* y Jay David Bolter y Richard Grusin: *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (Mass.): MIT Press, 1999.

El tercer factor, íntimamente conectado con los dos anteriores, apunta precisamente en esa dirección y se puede concretar con el término de *hipertexto*.[51] La atracción teórica de que es objeto tiene de hecho su principal estímulo en el énfasis sobre las diferentes concepciones de la textualidad que cabe atribuir al hipertexto y al texto tradicional, relacionado con el medio tipográfico y el uso del libro como soporte. La voz *hipertexto* fue acuñada por Theodor H. Nelson en 1965 para referirse a «una serie de bloques de texto, conectados entre sí por nexos que forman diferentes itinerarios para el usuario». Posteriormente se ha extendido la noción para incluir también elementos que, más allá del texto escrito, admiten sonido e imágenes, dando así lugar a un texto multimediático o, si se prefiere, hipermediático. Se trata, en última instancia, del aprovechamiento de las posibilidades técnicas surgidas del desarrollo de la informática, muchas veces en asociación directa con redes de comunicación como Internet, para dar lugar a una forma de textualidad que no consiste ya en una secuencia estable de unidades lingüísticas (palabras, frases, párrafos...), sino que admite conformaciones diversas de las posibles secuencias según las opciones elegidas por el lector, además de saltos a unidades textuales ajenas e independientes del texto principal.

Se han propuesto distintos términos para referirse a las nuevas formas textuales vinculadas al medio electrónico, en ocasiones como un intento por sobrepasar el propio concepto de *hipertexto*. Es una prueba de la necesidad de conceptualizar un entorno que se escapa a las formas de literariedad tradicionales. Espen Aarseth acuñó, por ejemplo, el marbete *cibertexto*, que se refiere, en términos generales, a cualquier dispositivo informático de generación textual, que, manejado por sus usuarios, da lugar distintos resultados finales. Incluiría los hipertextos, que se concebirían como un tipo particular de cibertexto fundamentado en el empleo de *enlaces* (*links*); y ambos, ciber- e hipertextos, serían casos de lo que Aarseth llama *literatura ergódica*: aquella en que sus elementos integrantes no presuponen un orden determinado, sino que éste se hace depender de la propia actividad del lector.[52] En la misma línea, la voz *iconotexto*, que insiste en la presencia de elementos visuales, ha sido presentada como una superación del hipertexto: se trataría de un espacio interactivo constituido por un número limitado de

[51] Es muy útil la compilación de María José Vega (ed.): *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Madrid: Marenostrum, 2003.

[52] Espen J. Aarseth: *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore: The Johns Hopkins University, 1997.

instrumentos, pero que, a partir de la intervención participativa de distintos usuarios, engendraría potencialmente un número ilimitado de creaciones discursivas.[53]

No cabe duda de que estas posibilidades constituyen todo un desafío para las formas más tradicionales de entender el texto. Pensemos, por caso, en la distinción tan influyente en la tradición teórica ligada a la mentalidad tipográfica entre a) la noción de una construcción textual de tipo lingüístico, resultado fundamental del trabajo del autor, concebida como una estructura objetiva y estable, frente a b) una pluralidad de entidades diferentes, que sería el resultado de las lecturas concretas y participativas de los distintos lectores. Es la dicotomía que se esconde tras la diferencia terminológica entre *artefacto* u *obra de arte literaria* (son respectivamente los términos de Jan Mukařovski y Roman Ingarden para la primera de las nociones) y *objeto estético* (expresión en la que coinciden ambos para la segunda). Pues bien, el hipertexto obligaría a añadir una tercera noción, intermedia entre las dos tradicionales, que se refiriese a la formación textual generada por las elecciones del lector ante las posibilidades combinatorias ofrecidas por el soporte electrónico; de modo que si, tanto en el texto tradicional como en el hipertexto, el artefacto producido por el autor sigue siendo uno, ahora la virtualidad de lo que sería el resultado de las diferentes lecturas se ve incrementada exponencialmente como consecuencia de las diferentes formas de secuencialidad que se le ofrecen al lector.[54] El texto electrónico cambia para cada lector y, luego, en cada una de las lecturas. Es una diferencia que tiene evidentes consecuencias desde una perspectiva teórica: no se olvide que el afán por establecer una ontología de la obra literaria se apoyó, en el caso de Ingarden, sobre la discriminación entre esos dos diferentes aspectos y que de ahí procede también buena parte de las propuestas sobre la estructura específica del texto literario.

Pero no debería confundirse *hipertexto* con una denominación neutral para el texto electrónico y sus características. En muy buena medida

[53] Alberto García García: «El iconotexto, un nuevo modelo de construcción narrativa», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 16 (2001). http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/agarcia.html

[54] Marie-Laure Ryan: «Virtuality and Textuality: Reading in the Electronic Age», en Steven Tötösy de Zepetnek e Irene Sywenky (eds.): *The Systemic and Empirical Approach to Literature and Culture as Theory and Application*, págs. 121-136.

resulta una noción teórica que entraña una ideología de la textualidad. Una de las notas más llamativas a este respecto es la confluencia tan insistente entre la teoría sobre el hipertexto y ciertos planteamientos que, sin pensar específicamente en el medio electrónico, han desafiado las visiones tradicionales de la textualidad centradas en las ideas de orden jerárquico, estabilidad, centro o autoridad. En suma, actitudes próximas a lo que se conoce como postestructuralismo, ejemplificables con nombres como los de Barthes, Foucault o incluso, a pesar de su anterioridad cronológica, Bajtín. De esta manera, el hipertexto llega a presentarse incluso como la corporeización del modelo de textualidad entrevisto por muchos de estos autores. En otras palabras, como la plasmación efectiva del deseo de difuminar el papel del autor en beneficio del lector, del entendimiento del texto como un sinfín de remisiones siempre aplazadas hacia otros textos o de la rebeldía frente a la tiranía convencional del orden lineal. Y todo ello en la medida en que el texto electrónico es un texto desmaterializado, que no está propiamente en ningún lugar específico y que, además, no garantiza su identidad por cuanto siempre está sujeto a posibles cambios, adiciones y recomposiciones. La ilusión filológica de que un texto es siempre recuperable en su forma original pierde mucho de su sentido, y la manera habitual de entender una obra literaria ha de ser puesta en cuarentena.

No obstante, resulta aconsejable un cierto grado de prevención ante la unanimidad teórica que parece reinar en este terreno, ya que, aparejada a la visión celebratoria de la textualidad electrónica, se aprecia en no pocas ocasiones una peligrosa simplificación de los presupuestos teóricos de partida. En este sentido, Marie-Laure Ryan se ha referido a las oposiciones que parecen regular los planteamientos que enfrentan la textualidad electrónica, ligada al hipertexto, con la textualidad tipográfica, identificada con el libro, utilizando el siguiente cuadro:

TEXTO TIPOGRÁFICO	*TEXTO ELECTRÓNICO*
Organización lineal	Organización espacial
Autoridad autorial	Libertad del lector
Sentido prefijado	Sentido emergente
Texto percibido como profundidad	Texto percibido como superficie (para deslizarse)
Estructura centrada	Estructura descentrada
Estructura en forma de árbol (jerárquica)	Rizoma

TEXTO TIPOGRÁFICO	*TEXTO ELECTRÓNICO*
Coherencia global	Coherencia local
Navegación dirigida a un objetivo	Errancia sin propósito definido
Trabajo	Juego
Pensamiento lógico	Pensamiento analógico
Unidad	Diversidad
Orden	Caos (sistema autorganizativo)
Monologismo	Heterologismo
Progresión continua	Saltos y discontinuidad
Secuencialidad	Paralelismo
Solidez	Fluidez
Texto como objeto retórico	Texto como fuente y materia sobre la que actuar
Representación estática	Simulación dinámica

Cualquier antagonismo estricto resulta simplificador. Aun admitiendo que cada medio favorece como tendencia alguna de las polaridades señaladas, no parece apropiado defender una identificación absoluta entre cada uno de los paradigmas textuales y la serie de rasgos alineada bajo ellos: el riesgo de confundir el medio con una concepción particular de la textualidad es patente. Ni la tecnología y el soporte tipográficos excluyen formas de relación con los textos que no cuadran con el autoritarismo y la linealidad achacados con tanta frecuencia, ni el hipertexto resulta necesariamente una garantía de 'democracia' textual. No en vano la mayoría de los rasgos que integran la segunda columna surgen de la cultura tipográfica. Nada hay de extraño, por tanto, en que se hayan aducido en este sentido textos 'tipográficos' como *Rayuela*, de Julio Cortázar, que ofrece distintos protocolos de lectura, los *Cent mile milliards de poèmes*, de Raymond Queneau, que, a partir de los versos de catorce sonetos, ofrece la posibilidad de generar un enorme número de poemas diferentes, o *La vida, instrucciones de uso*, de Georges Pérec, libro que sugiere una estructura espacial. La conclusión podría ser, entonces, que la manera de celebrar el hipertexto se halla condicionada por elementos propios de la cultura tipográfica precedente; lo cual, bien mirado, resulta poco menos que inevitable.

Así, la hipertextualidad no haría sino subrayar la pertinencia de ciertos modelos de textualidad no privilegiados por la concepción de la literatura más al uso, asociada en este caso a un concepto cerrado y estable de texto: la que, como Fernando Lázaro Carreter, lo entiende como una manifestación del lenguaje literal, destinado a transmitirse en sus propios términos.[55] Por esa razón se ha podido concebir el hipertexto como la recuperación de una textualidad más próxima a lo hipermediático, que habría sido marginada por la imprenta, aunque evidentemente en un contexto ya muy diferente:

> Para otros, el hipertexto es la nueva tipografía que el medio electrónico puede aportar a la recuperación de los viejos textos de la cultura manuscrita. De la misma manera que la cultura de la imprenta lo encerró o 'textualizó' en el espacio del libro impreso, imponiéndoles una manera de verlos, que los hizo 'literarios', el nuevo espacio textual los restaurará, en parte, a su carácter hipermediático original, aunque imponiéndoles también nuevas maneras de verlos. Y traducirá los textos que nacieron ya dentro de la cultura de la imprenta a una estructura hipertextual, o ampliará la que ya habían tenido dentro mismo de ese medio con la ayuda de algunos lectores privilegiados, especialistas o *scholars*, en diálogo con ellos.

Se entiende así que se haya buscado en el hipertexto un punto de apoyo para fundamentar una visión alternativa al entendimiento de la literatura como «un conjunto específico de obras vistas como secuencias fijas y estables, agrupadas según géneros, leídas para uso y disfrute original y enseñadas mediante selecciones canónicas con sentidos autorizados».[56] De nuevo es el principio de la literariedad el que se pone en cuestión, esta vez mediante la reflexión sobre los soportes tecnológicos del texto. De este modo, apunta la inconveniencia no se sabe bien si de reducir la literariedad a un modelo textual históricamente determinado —el de la cultura tipográfica— o, por el contrario, la de llevar el concepto de literatura más allá de los límites históricos y culturales impuestos por su origen.

[55] Fernando Lázaro Carreter: *Estudios de Poética (la obra en sí)*, Madrid: Taurus, 1976, págs. 72-73.

[56] Carlos Moreno Hernández: *Literatura e Hipertexto. De la cultura manuscrita a la cultura electrónica*, Madrid: UNED, 1998, págs. 16 y 147.

Bibliografía recomendada

BIRKERTS, Sven, *Elegías a Gutenberg: el futuro de la lectura en la era electrónica* [1994], Madrid: Alianza Editorial, 1999.

BORRÀS CASTANYER, Laura (ed.), *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*, Barcelona: Editorial UOC, 2005.

BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* [1992], Barcelona: Anagrama, 1995.

CAVALLO, Guglielmo y Roger CHARTIER, *Historia de la lectura en el mundo occidental* [1997], Madrid: Taurus, 2001.

GENETTE, Gérard, *Ficción y dicción* [1991], Barcelona: Lumen, 1993.

KERNAN, Alvin, *The Death of Literature*, New Haven: Yale University Press, 1990.

LANDOW, George P., *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología* [1992], Barcelona: Paidós, 1995.

——— (comp.): *Teoría del hipertexto* [1994], Barcelona: Paidós, 1997.

MARINO, Adrian, *The Biography of «The Idea of Literature». From Antiquity to the Baroque*. Albany: State University of New York Press, 1996.

O'DONNELL, James, *Avatares de la palabra. Del papiro al ciberespacio* [1998]. Barcelona: Paidós, 2000.

PAULSON, William R., *Literary Culture in a World Transformed: A Future for the Humanities*, Ithaca: Cornell University Press, 2001.

POZUELO YVANCOS, José María, *Poética de la ficción*, Madrid: Síntesis, 1993.

REISS, Timothy J., *The Meaning of Literature*, Ithaca: Cornell University Press, 1992.

SANTOS UNAMUNO, Enrique, *Laberintos de papel. Jorge Luis Borges e Italo Calvino en la era digital*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002.

VEGA RAMOS, María José (ed.), *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Madid: Marenostrum, 2003.

3. Globalización, posmodernidad y poscolonialismo: el nuevo contexto de la teoría de la literatura

Como se ha podido ver en el capítulo anterior, la idea de literatura tiene uno de sus fundamentos en nociones como las de identidad o localización. Una de las manifestaciones de esta circunstancia se relaciona con los llamados nacionalismos literarios, y, en términos más generales, es fácil apreciar cómo la fuerza de la literatura en la época moderna ha crecido en estrecha relación con la formación y afianzamiento de las distintas nacionalidades y de sus lenguas de referencia. A pesar de ello, no siempre resulta hacedero identificar de forma estricta ambos conceptos. Ni mucho menos existe una relación biunívoca entre lengua y nación. Las excepciones y desajustes en este terreno son probablemente más abundantes que las coincidencias: lenguas que se extienden más allá de un territorio nacional, territorios con diversas lenguas, fenómenos literarios —temas, estilos, motivos— imposibles de circunscribir a una sola literatura.

En cierto modo, los dos aspectos de la cuestión se pueden apreciar en las tradiciones académicas de la historia literaria y de la literatura comparada, respectivamente atentas a la identidad de cada literatura y a los factores que o la exceden o la relativizan. Durante mucho tiempo el equilibrio entre estas tendencias ha parecido estar garantizado en la medida en que cabía percibirlas como aspectos complementarios de una misma

realidad, de modo que mientras ciertos fenómenos literarios sucedían *en* una literatura particular, otros ocurrían *entre* literaturas distintas. Pero la diferencia y la identidad de cada una de las distintas literaturas como tales quedaban incuestionadas, a no ser por medio de propuestas como la de una literatura mundial o universal.

Lo que se ha dado en llamar *globalización* viene a desestabilizar este estado de cosas. De hecho, algunas de las incertidumbres respecto a la noción tradicional de literatura que se han apuntado en el capítulo precedente se relacionan con lo que este nuevo término, por otro lado tan impreciso, sugiere. Así se implica que no nos hallamos únicamente ante una nueva determinación de la literatura desde un punto de vista territorial o lingüístico, como la que derivaría por ejemplo de la oposición entre las ideas de literatura nacional y literatura mundial, sino ante un cambio más profundo que entraña indudables consecuencias desde el punto de vista teórico por cuanto afecta a la naturaleza misma de su campo de análisis tal y como fue constituido en la época moderna.

En efecto, más allá de una mera redefinición del punto de vista desde el que se valora el hecho literario, debemos prestar atención a cambios más radicales que no pueden por menos que incidir decisivamente en la propia actitud teórica. Desde una perspectiva polémica, un conocido crítico norteamericano, Alvin Kernan, ha hablado incluso de la muerte de la literatura en su concepción romántica y moderna para levantar acta del surgimiento de una visión muy diferente en la que habrían variado los principales sustentos de la visión anterior hasta el punto de afectar a su propia identidad.[1] Kernan no definía ni tampoco daba nombre a la nueva situación, pero es evidente que tiene que ver con lo que otros han planteado desde la perspectiva de la globalización o de otras nociones como las de *sociedad de la información*, *posmodernidad* o *poscolonialismo*.

Como primera aproximación cabe hablar de *globalización* para referirse a la situación contemporánea en la que sobresalen características tales como los desplazamientos masivos y frecuentes de unas partes a otras del planeta —migraciones, viajes breves de carácter profesional, vacaciones, etc.— y la explosión de los *media*. Ambos factores, basados en el desarrollo tecnológico, han contribuido poderosamente a alterar la percepción social del entorno de cultura y, en consecuencia, también de la circunstancia a la

[1] Alvin Kernan: *The Death of Literature*, New Haven y Londres: Yale University Press, 1990.

que ésta debe responder. Algo que tiene mucho que ver, a su vez, con lo que Carlos Monsiváis ha llamado «migraciones culturales», referidas a las mutaciones permanentes y aceleradas de gustos, pautas sociológicas, formas de conducta, estructuras familiares y modos de estructurar y validar la identidad social:

> En las metamorfosis inevitables y en los desplazamientos de hábitos, costumbres y creencias, los migrantes culturales son vanguardias a su manera, que al adoptar modas y actitudes de ruptura abandonan lecturas, devociones, gustos, usos del tiempo libre, convicciones estéticas y religiosas, apetencias musicales, cruzadas del nacionalismo, concepciones juzgadas inmodificables de lo masculino y lo femenino. Estas migraciones son, en síntesis, otro de los grandes paisajes de nuestro tiempo.[2]

La situación resultante, en realidad todavía en fase de emersión, admite caracterizaciones muy diferentes, pero podemos recurrir a la que proponía, con términos muy gráficos, el antropólogo Arjun Appadurai. Quizá sobre todo porque, más allá de su eficacia descriptiva (cuando menos dudosa), muestra bien un lenguaje que es en sí mismo sintomático de una situación intelectual:

> Lo primero que ha de ser notado es que nuestros modelos sobre las formas culturales deberán modificarse en la medida en que las configuraciones de pueblo, lugar y herencia pierden cualquier rastro de isomorfismo. La reciente investigación antropológica ha hecho mucho para liberarnos de la traba que suponen las imágenes de la forma y la sustancia cultural altamente localizadas, orientadas hacia el establecimiento de límites y diferencias, holísticas y primordialistas [...] Lo que quisiera proponer es que comenzásemos a concebir las configuraciones culturales en el mundo de hoy en día como fundamentalmente fractales, esto es, como carentes de límites, estructuras o regularidades en un sentido euclideano. En segundo lugar, me gustaría sugerir que estas formaciones culturales, que deberíamos esforzarnos en representar en un modo totalmente fractal, se solapan en modos que sólo han sido discutidos en términos de las matemáticas puras (en la teoría de conjuntos, por ejemplo) y de la biología (respecto de las clasificaciones politípicas, que atienden a la compleja relación de identidad y diferencia entre las subespecies). Por tanto, necesitamos conjugar la metáfora fractal

[2] Carlos Monsiváis: *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona: Anagrama, 2000, págs. 155-156.

> para la forma de las culturas (en plural) con una consideración politípica de sus solapamientos y semejanzas. Sin este último paso, permaneceremos estancados en la clase de trabajo comparativo que depende de la separación nítida y distinta de las entidades que deben ser comparadas. Finalmente, si se pretende que una teoría de las interacciones culturales globales basada en lo que llamo flujos discontinuos sea algo más que una metáfora dinámica, ha de moverse hacia algo así como una versión humana de lo que algunos científicos denominan teoría del caos. Es decir, tendremos que preguntarnos no cómo estas formas fractales, complejas y superpuestas constituyen un sistema simple y estable, sino cuál es su dinámica.[3]

Las palabras de Appadurai ponen de manifiesto de modo suficientemente explícito algunos de los elementos en juego, además, por supuesto, de una retórica muy característica. Es así que la primera reflexión marca el distanciamiento respecto al modelo que no por simplificador ha dejado de tener una enorme influencia en la concepción moderna de la cultura y, por tanto, también de la literatura. Podemos expresar esta concepción en los términos de otro sociólogo contemporáneo, Ulf Hannerz: «la idea de una relación orgánica entre una población, un territorio, una forma, a la vez que una unidad de organización política, y un paquete organizado de significados y formas significativas a las que denominamos culturas».[4] Sin duda esta idea ha estado en la base del desarrollo de los estudios literarios durante mucho tiempo, además de haber servido como patrón para la expansión de la idea de literatura desde Europa hacia otras zonas del globo.

Pero además de ello, en el texto de Appadurai se refleja bien hasta qué punto nos hallamos no sólo ante la descripción de un fenómeno, sino ante la introducción de una forma de pensamiento que se esfuerza por redefinir conceptos como el de identidad o lugar, adoptando una lógica fundamentalmente espacial —plasmada en el uso recurrente de palabras como *frontera*, *límite*, *umbral*, *solapamiento*—, y que se abre ostentosamente, aunque sea de manera fundamentalmente metafórica, hacia ámbitos epistemológicos diferentes, como pueda ser el de la ciencia (*fractales*, *clasificaciones politípicas*, *teoría del caos*), desde la pretensión de pisar un terreno común. Y finalmente se aprecia también una profunda reticencia hacia el

[3] Arjun Appadurai: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, pág. 46.

[4] Ulf Hannerz: *Conexiones transnacionales. Culturas, gentes, lugares*, Madrid: Cátedra, 1998, pág. 38.

entendimiento de la situación contemporánea como un sistema estático o, sencillamente, homogéneo.

Este último aspecto aleja la idea de la globalización en el terreno literario de nociones como la de *literatura mundial*, propugnada por Goethe (1827) o anunciada por Marx y Engels en el *Manifiesto comunista* (1848), mucho más confiadas en la literatura única que resultaría de la creciente interacción entre las naciones, aunque siempre desde un evidente, e inevitable, eurocentrismo.[5] Ciertamente las posiciones de Goethe o Marx y Engels recogen al tiempo dos percepciones distintas pero íntimamente relacionadas: por un lado, la confianza de raíz ilustrada en una humanidad común, por encima de las diferencias concretas; por otro, la constatación de un estado de fragmentación cultural y literaria que, a su vez, tiene mucho que ver con determinadas circunstancias asociadas a la cultura moderna.

A este respecto, una de las explicaciones clásicas es la de Benedict Anderson, estudioso del fenómeno nacionalista, quien ha conectado el desarrollo de la imprenta, y su asociación con el capitalismo, con el asentamiento en Europa de la moderna idea de nación.[6] Su argumentación apunta hacia el efecto que la tecnología de la imprenta tuvo sobre la consolidación de las diferentes lenguas vivas europeas como lenguas de la administración y de la cultura, favoreciendo el asentamiento de variantes homogéneas para cada una de ellas en estrecha relación con determinados territorios. En un primer momento la actividad impresora se había centrado en la producción y difusión de textos en latín, pero, una vez que el mercado latino quedó agotado, la mentalidad empresarial de los editores acabó por orientarse cada vez más decididamente hacia determinadas lenguas vernáculas próximas al poder político, al tiempo que la virtualidad propagandística del nuevo medio se hacía patente en una circunstancia de intenso conflicto religioso e intelectual. De ese modo se habría producido una convergencia de diferentes factores que, en último término, sería el principal sustento de las *comunidades imaginadas* relacionadas con las nuevas naciones, ya definitivamente diferenciadas de otras formas previas de comunidad como, funda-

[5] Entre la copiosa bibliografía que se ocupa de la cuestión de la literatura mundial y universal, merecen destacarse los trabajos clásicos de René Étiemble: *Ensayos de literatura (verdaderamente general)*, Madrid: Taurus, 1977; y Adrian Marino: *Comparatisme et théorie de la littérature*, París: Presses Universiaires de France, 1988.

[6] Benedict Anderson: *Comunidades imaginadas* [1983], México: Fondo de Cultura Económica, 1997; en especial el capítulo 3.

mentalmente, la de una cristiandad común. Claro está que no ocurrió del mismo modo con todas la lenguas y que probablemente el razonamiento adolece de un excesivo esquematismo desde el punto de vista explicativo; pero, en cambio, consigue sugerir de manera atractiva la interrelación entre determinados procesos tecnológicos, económicos y sociolingüísticos y la manera en que la noción de literatura se fue conformando en la época moderna.

El concepto de *globalización* significa, en buena media, la modificación no sólo de las comunidades imaginadas nacionales sino también del de otro tipo de comunidades imaginadas, ligadas a las disciplinas más tradicionales e incluso a la distinción entre campos epistemológicos, establecidos durante la época moderna. Algo que se trasluce en las reacciones de algunos académicos ante el surgimiento de nuevos marcos disciplinares o, aún más, de la proliferación de una interdisciplinaridad difusa que parece la marca de identidad de muchas de las tendencias más recientes, así por ejemplo de los estudios culturales.[7] Se trata en apariencia de un proceso de disolución o redefinición de los viejos límites y referencias. El desarrollo tecnológico y la hipercomunicatividad que parecen caracterizar nuestra época sin duda suponen un factor importante en este sentido, pero, no obstante, lo realmente significativo son las nuevas pautas culturales que tratan de dar sentido a esta nueva situación.

[7] Ilustra bien la reacción, entre añorante y desdeñosa, ante el rumbo que parecen haber adoptado los estudios humanísticos sobre todo en Estados Unidos el libro de Gerald Gillespie: *By way of comparison. Reflections on the theory and practice of comparative literature*, París: Honoré Champion, 2004.

3.1. Globalización y literatura

No es fácil definir la globalización, quizá porque se trata de un fenómeno que se halla en pleno estado de expansión y, en consecuencia, no admite los límites de una definición tradicional. La noción como tal procede de las ciencias sociales, que han tratado de fijar de este modo las líneas generales de una situación percibida como novedosa con respecto a la propia de las sociedades modernas. Anthony Giddens, uno de los sociólogos más influyentes de los últimos tiempos, ha planteado la globalización como equivalente de la creciente interdependencia, tanto en los aspectos sociales como políticos y económicos, entre los distintos países.[8] Así entendida, la globalización sería entonces la principal expresión del cambio social en el mundo contemporáneo, el cual se habría convertido en un sistema social único, al menos en algunos aspectos. La caracterización resulta neutra y aparentemente poco valorativa, aunque no oculte la incidencia de factores determinantes como pueda ser la progresiva integración económica y financiera en torno a centros de decisión muy determinados.

El ya mencionado Appadurai orienta la cuestión en una dirección diferente al vincular el proceso globaliza-

[8] Anthony Giddens: *Sociología* [1989], Madrid: Alianza Editorial, 1997³, pág. 100.

dor con el surgimiento de una nueva forma de subjetividad y con los factores que, en términos generales, impulsan la labor de la imaginación en nuestro tiempo. La clave estaría en un sentimiento de cambio inexorable y de profunda inestabilidad en los principales referentes culturales ligados a la tradición más inmediata. Estas palabras suyas lo resumen adecuadamente: «durante el último siglo se ha producido tal explosión tecnológica, fundamentalmente en el terreno del transporte y de la información, que ha hecho aparecer las formas de relación propias del mundo dominado por la cultura tipográfica tan precarias y tan efímeras como la revolución tipográfica presentó las formas previas de interrelación cultural».[9]

Appadurai apunta sobre todo al ámbito de la cultura —subjetividad, imaginación, identidad— y a la percepción cultural de un cambio radical propiciado sobre todo por las innovaciones tecnológicas. Otros planteamientos sitúan estas mismas circunstancias en una perspectiva algo diferente. Se puede relacionar, por ejemplo, la globalización con el modo de desarrollo caracterizado por algunos sociólogos como *informacionalismo* o *postindustrialismo*, que se hallaría ligado a una fase expansiva del capitalismo, surgida como respuesta a la crisis de los años setenta, y cuyas consecuencias culturales más destacadas tendrían que ver con la noción de identidad. En efecto, las tensiones entre la memoria tradicional y las nuevas tecnologías, entre los fenómenos de alcance mundial y las sociedades locales, entre la inclusión y la exclusión en los nuevos medios determinan aspectos esenciales de la cultura contemporánea. Se trata, pues, de entender la globalización como una forma de pensar y de concebir el mundo que insiste en la fluidez y en la creciente interconectividad, pero sin desentenderse de las tensiones y los conflictos como uno de los elementos constantes de la cultura.

Desde luego el papel de la literatura como institución y como modelización de la realidad se ve directamente afectado por esta situación. Pensemos, por ejemplo, en la comparación que se ha propuesto en algún momento entre el concepto de literatura mundial (*Weltliteratur*) de Goethe y la posibilidad de una literatura global. En el primer caso se confiaba en la capacidad de cada literatura nacional para trasladar un visión específica de la existencia humana que entraría en relación con otras visiones diferentes, de tal modo que resultase un mundo renovado como consecuencia del diálogo entre las distintas aprehensiones de la vida procedentes de cada

[9] Arjun Appadurai: *Modernity at Large*, pág. 29.

una de las literaturas particulares. Ahora, en cambio, insisten algunos autores, la literatura global, estrechamente ligada a los nuevos medios digitales, carecería de la capacidad de localización: sería más bien un espacio común e indiferenciado, desprovisto de centros y, por tanto, también de periferias o márgenes. No habría ocasión para el enfrentamiento entre lo propio y lo ajeno. Una tesis que se ilustra incluso con el caso de ciertos escritores que, como Salman Rushdie, mostrarían el debilitamiento de esta clase de oposiciones al tiempo que representarían un cierto tercer espacio entre la cultura originaria y la occidental en que han desenvuelto institucionalmente sus carreras literarias.[10]

Aparte del mayor o menor acierto de esta índole de valoraciones, lo cierto es que sirven como muestra de la influencia de ciertos patrones de pensamiento sobre la manera de concebir la globalización y la idea de una literatura global. Es el caso del concepto de *posthistoria*, cuyas pautas básicas se deben a Alexander Kojève y que daría lugar al célebre y polémico artículo de Francis Fukuyama «¿El fin de la historia?» en 1989, al calor de los cambios políticos de la Europa del Este. Se trata, en suma, de la postulación de que el fin de los estados soberanos, para el primero, y la caída del socialismo, para el segundo, abrirían el paso al imperio, respectivamente, de un humanismo ajeno a la expectativa revolucionaria y de la democracia asociada al libre mercado.[11] En otras palabras, es la confianza en la consolidación de un estado de cosas sin agonismos ni tensiones estructurales que tiene, como acabamos de ver, su traducción en una concepción muy concreta de la literatura en el marco de la globalización.

No obstante, la tensión entre lo local y lo global, lejos de la irrelevancia o la obsolescencia, muestra ser uno de los aspectos determinantes de la globalización, muy particularmente desde el punto de vista

[10] Ernst Grabovski: «The Impact of Globalization and the New Media on the Notion of World Literature», *Comparative Literature and Culture: A WWWeb Journal*, 1.3 (1999). http://www.arts.alberta.ca/clcweb99-3/grabovski99.html. Como modelos que tratan de dar cuenta del fenómeno de la mundialización literaria, merece atenderse a los planteamientos de Pascale Casanova: *La república mundial de las letras* [1999], Barcelona: Anagrama, 2001; y Franco Moretti: «Conjeturas sobre la literatura mundial», *New Left Review*, 3 (2000), 65-76.

[11] Para un análisis sumamente atractivo de estas y otras cuestiones relacionadas con cultura y globalización, puede verse: Carlos Rincón: *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*, Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1995². En especial las páginas 13 y ss.

cultural.[12] En una dimensión teórica, habría que recordar la vindicación de los regímenes locales, frente a los globales y totalizantes, desarrollada por teóricos con la capacidad de influencia de Foucault, Deleuze o Agamben, que se ha relacionado en alguna ocasión con la estrategia de la identidad como diferencia, uno de los componentes básicos de los estudios culturales en su vertiente norteamericana. Así no sorprende que la globalización se haya podido presentar como un proceso fundamentalmente localizador, aunque la propia naturaleza de lo local se vea redefinida en el contexto de la nueva dinámica globalizante y se perciba mejor como resultado de una elaboración cultural compleja y delicada que como una propiedad dada y evidente.

La consecuencia principal de ello es que lo local, como entidad aislada y autónoma, se revela un ámbito inadecuado para el análisis teórico de la literatura, del mismo modo que lo global entendido como mero cosmopolitismo tecnocrático resulta una noción trivial desde el punto de vista del análisis literario. Surge de este modo una situación nueva, o, si se prefiere, una dinámica estructural no reconocida hasta una época reciente, que condiciona muchos de los presupuestos teóricos tradicionales, en particular en lo que se refiere al ámbito espacial y disciplinar en el que situar la noción teórica de literatura. Cabe hablar en este sentido de una topología, de una concepción del espacio, dominada, antes que por la idea de situación, por las de flujo y transferencia.[13]

Pasando a considerar algunas de las consecuencias más perceptibles de esta situación, podríamos distinguir entre a) aquellos aspectos que atañen a la reconfiguración de las condiciones institucionales que definen la situación contemporánea del hecho literario y b) la rearticulación de los límites y fronteras culturales que han caracterizado la época moderna.

[12] Pueden verse en este sentido los estudios contenidos en los siguientes volúmenes: Anthony D. King (ed.): *Culture, Globalization and the World System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997²; Fredric Jameson y Masao Miyoshi (eds.): *The Cultures of Globalization*, Durham y Londres: Duke University Press, 1999.

[13] Es casi inevitable citar a este respecto el libro de Michel Serres: *Atlas*, Madrid: Cátedra, 1995; en particular las páginas 23-110. Desde una perspectiva sociológica: Manuel Castells: *La era de la información: economía, sociedad y cultura. Volumen I: La sociedad red*, Madrid: Alianza Editorial, 1997. Sobre la tensión entre lo local y lo global: Michael Featherstone: *Global Culture: Nationalism, Globalization and Identity*, Londres y Newbury Park (California): Sage, 1990; y el último capítulo en el libro de Appadurai ya mencionado.

Globalización y sistemas literarios

En primer término, pues, habría que atender a las modificaciones que el proceso de globalización supone en lo referente a los aspectos más sobresalientes de los sistemas literarios. Sin pretender la exhaustividad, la globalización implica, por de pronto, una ampliación e intensificación de las relaciones entre ámbitos y áreas culturales en principio distantes y ajenas entre sí, tanto desde el punto de vista de la producción, como de la recepción o la mediación.

Es preciso tener en cuenta en este sentido el proceso de concentración transnacional de las empresas editoriales, así como su integración en grupo multimediáticos de alcance mundial y lo que ello significa para la distribución y la promoción internacional de determinados autores. En el caso de algunos de ellos —Rushdie, García Márquez, Eco o Tom Wolf— puede hablarse de un estatuto realmente novedoso en cuanto al ámbito de su circulación institucional y sistémica, que plantea complejas cuestiones en el marco de la dialéctica entre localidad y globalidad. Así nos encontramos con la circunstancia cada vez más fácilmente perceptible de que un cierto número de textos y autores resulta canonizado en esta dimensión global del hecho literario, alcanzando una difusión extraordinaria y una presencia mediática ubicua. Surge de este modo un nivel sistémico literario con características propias y particulares, que no impide, sin embargo, la existencia de otros situados en entornos más circunscritos y de carácter fundamentalmente local. Más bien lo peculiar de la nueva situación radicaría los fenómenos de transferencia y de interferencia y afectación mutua entre todos estos terrenos.

Además es digna de consideración la relevancia creciente de los medios digitales en la redefinición del mercado a través, por ejemplo, de la venta de libros por Internet, pero también como consecuencia del desarrollo incipiente de formas literarias asociadas a los nuevos medios. Aunque sin entrar ahora en el análisis detallado de este último aspecto, debe quedar anotada la incidencia evidente que Internet tiene no ya sólo desde el punto de vista de la distribución estrictamente comercial, sino de la mediación e institucionalización del hecho literario. Las características de los nuevos medios facilitan la publicación y circulación de textos que difícilmente hubieran superado el filtro de las editoriales tradicionales. Podría hablarse así de una desestructuración de la oferta que tendría su

correlato en una concepción también muy diferente de la tradicional en lo que se refiere al público y su relación con los textos. La creciente proliferación y heterogeneidad de las relaciones entre productores y receptores, sustraídas —al menos en apariencia— a la tutela de las instituciones literarias usuales, parece ir en una dirección opuesta a la indicada hace un momento, cuando nos referíamos al surgimiento de un canon global muy conectado con el predominio transnacional de determinados grupos editoriales y multimediáticos, pero en realidad ambos fenómenos constituyen indicios de una situación nueva, muy difícil de reducir a un esquema sencillo.

Todo esto va aparejado a lo que más arriba hemos denominado *hipercomunicatividad*, en el sentido de la sobreabundancia de información y de la exigencia de mantener un ritmo creciente de intercambios comunicativos a distintos niveles. Resulta ser ésta una de las circunstancias más notables del entorno globalizado: en la medida en que éste tiene uno de sus fundamentos en el incremento acelerado de las comunicaciones de todo tipo, y en especial las centradas en la transmisión de información, el número de mensajes se incrementa exponencialmente y, en estricta correspondencia, lo hace también la necesidad individual de participar en tales flujos de información para mantener la propia posición dentro de este ámbito semiótico. Inevitablemente tal situación tiene consecuencias muy concretas sobre el hecho literario y, más en general, sobre el conjunto de la esfera cultural. Se ha hablado, por ejemplo, de la tendencia a la compresión temporal, esto es, a la reducción del tiempo requerido para cada una de las acciones e intercambios comunicativos.

Desde el punto de vista textual, esta situación se traduciría en el privilegio de los textos breves sobre los más extensos, de los géneros minimalistas sobre los más complejos y del fragmento sobre la obra unitaria y completa. Pero no sólo se trata de las consecuencias relacionadas con la forma de los textos, sino que habría que considerar asimismo la incidencia sobre el modo de leer esos textos. En relación con Internet, se ha vuelto tópica la equiparación del usuario con un surfista que se desliza por la superficie de textos e imágenes diversos sin ahondar especialmente en ninguno de ellos, del mismo modo que se ha generalizado el verbo *browse* para designar la manera de relacionarse con los contenidos de la red: es decir, el ramoneo, el probar aquí y allá, abandonando en cierto modo la idea de una implicación profunda y concentrada en un texto o contenido particular. Sería una forma de lectura, pues, fragmentaria y transversal la

que aparentemente se impondría como resultado de un entorno cultural muy distinto al considerado habitualmente por la tradición teórica.

No hace falta suponer que la literatura como institución y como sistema cultural específico haya de plegarse miméticamente a esta suerte de condicionamientos, asumiendo sin más las características que parecen dominar el nuevo medio global. No obstante, tampoco puede permanecer indiferente a ellos: de hecho, las cuestiones de interés teórico que se suscitan afectan a todos los elementos integrantes de la comunicación literaria.

Globalización y lógica espacial

El segundo rasgo apuntado resulta asimismo de gran alcance. El propio concepto de globalización entraña un protagonismo de la dimensión espacial en su configuración. Constantemente se recurre a las relaciones entre la localidad y la globalidad, a la superación de las lindes y fronteras tradicionales, a la inclusión y exclusión de distintos aspectos en el nuevo marco que parece eclosionar en los últimos años. Son imágenes fundamentalmente espaciales, aunque, como decíamos antes, su carácter sea más topológico que geométrico. Podría hablarse incluso de una clara diferencia con respecto al modelo de discurso tradicionalmente relacionado con los estudios literarios, en el que abundaban los elementos de índole temporal y cronológica como, entre tantos otros, *antiguo*, *moderno*, *evolución*, *historia*, *influencia*, *originalidad*, *tradición*, etc. Acaso sean indicios de formas de pensamiento y de conceptualización diferentes, pero ello no quiere decir, por supuesto, que antes se careciese de una dimensión espacial ni que ahora la temporalidad no desempeñe papel alguno.

Entre las diferentes nociones que han ido surgiendo en los últimos años para tratar de dar cuenta de estos cambios en la percepción de la relación entre el espacio y el tiempo, destaca la conocida como *simultaneidad desespacializada*. Parte de la posibilidad de entrar en contacto con distintas formas simbólicas sin necesidad de su transporte físico desde el lugar de su producción original, como consecuencia del desarrollo de las telecomunicaciones en la época contemporánea. Tal posibilidad supone la quiebra de un estado de cosas determinante de la comunicación cultural a lo largo de la historia. La difusión de los libros, por ejemplo, exige inevitable-

mente su transporte material a través del espacio. O lo que es lo mismo: la distancia espacial entre la producción y la recepción de formas simbólicas se corresponde, en este estado de cosas, con una insoslayable diferencia temporal. Ha de transcurrir un tiempo, frecuentemente considerable, para que sea posible salvar la separación espacial entre dos puntos. Este condicionamiento, que conecta de forma inextricable el tiempo y el espacio, se vería modificado de manera muy profunda, sin embargo, por el nuevo entorno comunicacional. Con el desarrollo de las telecomunicaciones, la separación espacial ya no se mide en términos de diferencia temporal en lo que a las formas simbólicas se refiere, de modo que una experiencia como la de la simultaneidad puede disociarse del requisito del lugar. En otras palabras, ha dejado de ser necesario estar en el mismo sitio para experimentar un mismo acontecimiento y, por el contrario, se vuelve factible el acceder simultáneamente desde un mismo lugar a formas simbólicas originadas en espacios distintos.[14]

Semejante disociación entre el espacio y el tiempo entraña consecuencias nada desdeñables para los estudios literarios y culturales. Una de las características atribuidas a la modernidad ha sido la tendencia a concebir los límites y distancias espaciales que definen a las diferentes culturas en términos temporales, algo extraordinariamente frecuente al menos desde el siglo XVIII. El tiempo se convirtió, de acuerdo con esta lógica, en el fundamento de los límites entre culturas que ocupaban distintas posiciones en el espacio. Y el punto de referencia para esta distinción temporal era casi irremediablemente el presente de la sociedad y cultura occidentales. Desde esta perspectiva, pues, resultaba de sentido común hablar de sociedades primitivas, de pueblos subdesarrollados, estableciendo, muchas veces de forma no deliberada, la diferencia en términos de distancia temporal con respecto al desarrollo y progreso atribuido a la cultura occidental. Hasta el punto de negar la posesión de historia a algunas de estas sociedades por su carácter extraño respecto al proceso de modernización que se toma como referencia: las *Lecciones sobre la filosofía de la historia* (1837) de Hegel constituyen, entre otros muchos posibles, un testimonio muy revelador en este sentido.

Y por supuesto este planteamiento afecta asimismo a la conceptualización de la literatura como institución y a las formas de representación

[14] Véanse Helga Nowotny: *Time: The Modern and Postmodern Experience*, Cambridge: Polity Press, 1994; y John B. Thompson: *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, págs. 52 y ss.

que se le vinculan. Piénsese, por ejemplo, en el esfuerzo de tantas naciones emergentes, antiguos dominios coloniales, por adquirir una literatura propia como medio de asimilarse al desarrollo y prestigio de los países europeos, o, en otro orden de cosas, en el papel decisivo que desempeñó el llamado *primitivismo* como procedimiento para reformular el problema de la representación. En un caso tenemos el afán por adquirir institucionalmente un nivel de desarrollo cultural según la pauta de las culturas que definen los requisitos de lo moderno; por otro, el deseo de apoyar la representación artística en un estado primordial identificado con otras culturas que, aunque coetáneas, añaden su supuesto primitivismo.[15]

Pues bien, la globalización conduciría, según algunos de sus teóricos, a una redefinición de este modo de conceptuar las diferencias culturales. La quiebra de la relación tan estrecha entre espacio y tiempo sería uno de los motivos principales, pero también la crisis del entendimiento del tiempo histórico como una progresión lineal e inevitablemente sucesiva. Por otra parte, hay que considerar asimismo el énfasis, paradójico si se quiere, que la globalización proyecta sobre las dimensiones locales y la tendencia a destacar la simultaneidad como estado temporal privilegiado. Sobre la condena de ciertas culturas a vivir en el pasado, se diría, pues, que prevalece un sentimiento de simultaneidad, pero una simultaneidad compleja y conflictiva, integrada por distintos ritmos temporales y estados de cultura. Además ya hemos visto que la misma idea de una determinación estrictamente espacial, sea o no leída en términos cronológicos, de las diferentes culturas parece haber perdido buena parte de su sentido. Distinciones como la de Oriente y Occidente o la más reciente de Primer, Segundo y Tercer Mundo resultan cada vez más artificiosas e insostenibles en términos absolutos. Y no cabe duda ninguna de que los estudios literarios y, aún más en particular, la teoría de la literatura han evidenciado estas transformaciones.[16]

[15] Sobre estas cuestiones, véanse Johannes Fabian: *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*, Nueva York: Columbia University Press, 1983; Sally Price: *Arte primitivo en tierra civilizada*, México: Siglo XXI, 1993; Fernando Cabo Aseguinolaza: *Infancia y modernidad literaria*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.

[16] En este sentido ha escrito Walter D. Mignolo: *Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo* [2000], Madrid: Akal, 2003.

3.2. Posmodernidad y globalización

La globalización muestra concomitancias muy nítidas con lo que se conoce como *posmodernidad*. En ambos casos, se trata de dar cuenta de la situación contemporánea y de los cambios sociales, tecnológicos y culturales que la distinguen del pasado más inmediato. No es de extrañar, pues, que en distintas ocasiones se hayan aproximado ambas nociones.

Ya hemos mencionado las relaciones entre la globalización y el postindustrialismo, frecuentemente entendiendo aquélla como una consecuencia o expresión, e incluso superación, de éste. Pero también con respecto a la posmodernidad se ha manejado el concepto de *sociedad postindustrial*, que trata de definir un estado social caracterizado, entre otras cosas, por la preeminencia de la información y el conocimiento sobre las manufacturas o las mercancías, por la presencia ubicua de la tecnología o por la ampliación del tiempo de ocio y del sector de los servicios, así como por el aumento de la incidencia social del pensamiento teórico y de la ciencia.

Interesa destacar en este último sentido que autores como Daniel Bell o Alain Touraine,[17] las grandes re-

[17] Daniel Bell: *El advenimiento de la sociedad post-industrial. Un intento de prognosis social*, Madrid: Alianza Editorial, 1976. Alain Touraine: *La sociedad post-industrial*, Barcelona: Ariel, 1973.

ferencias en la acuñación y difusión de la expresión *sociedad postindustrial*, se hayan ocupado también de la cuestión de la posmodernidad. Todo ello muestra hasta qué punto se trata de una red muy tupida de asociaciones conceptuales, a veces también muy difusa. No se olvide tampoco que la conexión entre postindustrialismo y posmodernidad se ve animada, de otro lado, por el precedente que Walter Benjamin estableció en su momento al conectar la modernidad y el capitalismo industrial, en un estudio clásico sobre la figura de Baudelaire. Se trata, en suma, de una relación con múltiples facetas, que contribuye a situar el concepto de posmodernidad en una perspectiva amplia y a poner en evidencia su confluencia con el de globalización, en este caso mediante su vínculo común con el concepto de *sociedad postindustrial*.

Los conceptos de *globalización* y *posmodernidad* aparecen también asociados por su situación histórica con respecto al desarrollo del capitalismo. Son muy conocidas, en este aspecto, las tesis de Fredric Jameson respecto a la correspondencia del posmodernismo con el capitalismo multinacional. O más concretamente, la presentación del primero como expresión de la «lógica cultural del capitalismo avanzado»,[18] entendiendo por tal la tercera fase en el desarrollo del capitalismo (Ernest Mandel): aquella que tiene como rasgo distintivo su carácter multinacional o, como dice el propio autor, global. Por ello no sorprende que, en un trabajo posterior, la correspondencia con el capitalismo avanzado resulte válida igualmente para dar cuenta de la globalización.[19] Ambas nociones —*globalización* y *posmodernidad*— coinciden, por tanto, en esta perspectiva y, de ese modo, tienden a solaparse o, al menos, a concordar notablemente en su alcance y en los rasgos que les son atribuidos.

La relación de la posmodernidad con la sociedad postindustrial o con una determinada visión de las fases de desenvolvimiento del capitalismo, asociado a su vez con una imagen concreta del proceso de modernización propio de las sociedades occidentales, es útil para comprender que la posmodernidad no se reduce a un concepto estético o estilístico, sino que apunta a un marco mucho más amplio en el que el papel y las características de la cultura se han modificado y, en consecuencia, también el de la literatura. La teoría de la literatura no puede permanecer tampoco ajena a

[18] Fedric Jameson: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós, 1991.

[19] Véase la introducción al citado *The Cultures of Globalization*.

esta percepción: no sólo porque su objeto, la literatura, haya visto modificado su estatuto como institución cultural, sino porque la propia teoría literaria, en cuanto discurso y actitud intelectual, se halla sometida inapelablemente al condicionamiento de la situación identificada con el término *posmodernidad*. Algo de notable interés si se tiene en cuenta que la teoría de la literatura es una disciplina muy ligada al paradigma moderno y a la manera de concebir la literatura que le ha sido propia: la modificación del entorno cultural (posmodernidad, globalización, sociedad postindustrial...) ha de afectar de modo muy profundo a sus planteamientos más básicos. Y de hecho así está sucediendo.

3.3. ¿Posmodernidad o posmodernismo?

Pero urgen algunas matizaciones que tienen que ver con el uso muchas veces indistinto de los marbetes de *posmodernidad* y *posmodernismo*, o de sus derivados respectivos *posmoderno* y *posmodernista*. El primero de los vocablos sugiere una acepción considerablemente más amplia en la medida que implica el concepto de *modernidad*, entendida como la época que se extiende *grosso modo* desde el siglo XVI hasta el siglo XX, mientras que el segundo se contrapone al *modernismo*, movimiento estético que abarcaría fundamentalmente las décadas iniciales del siglo XX hasta la Segunda Guerra Mundial. En cada caso los puntos de debate serán distintos. Con respecto a la modernidad destacan nociones como las de la racionalidad, progreso, subjetividad o el establecimiento de concepciones muy determinadas de la verdad o la realidad, además de un sistema de disciplinas en donde la idea de ciencia, como forma de saber prestigiosa, y la historia, por lo que se refiere a la cultura, desempeñan un papel especialmente reseñable. En lo que toca al modernismo —en muy buena medida una reacción frente a algunas de las líneas dominantes de la modernidad—, las cuestiones implicadas son otras: la escisión entre alta y baja cultura, la crisis del realismo, el énfasis lingüístico y formal, la tendencia hacia la abstracción y la descomposición de la referencia, etc.

Así las cosas, la posmodernidad apunta a una crisis de las ideas ilustradas y, en general, modernas, en tanto que el posmodernismo propondría una reacción o una reevaluación estética ante algunos de los presupuestos decisivos de los movimientos artísticos más destacados de la primera parte del siglo pasado, en especial de ciertas dicotomías como la que opone la cultura popular y la minoritaria o elitista vinculada al arte en sentido restrictivo.

De este modo, es la posmodernidad, y no tanto el posmodernismo, la que afecta a la reflexión teórica sobre la literatura, por mucho que no haya incompatibilidad entre una y otro y con frecuencia se solapen. Las actuales tendencias teóricas muestran concomitancias claras con el movimiento posmoderno, especialmente en la medida en que muchas de ellas denotan un evidente afán por reconsiderar la tradición teórica precedente y las condiciones mismas en que la noción de literatura y el discurso que la toma por objeto se han constituido culturalmente en la época moderna. El problema de la referencialidad del lenguaje, el análisis crítico del discurso histórico, la atención hacia los aspectos que se entienden como preteridos por la tradición moderna, el análisis ideológico de muchos de los presupuestos del pensamiento moderno o la relativización de sus pretensiones de universalidad son indicios de esa conexión, los cuales, de una forma u otra, se han hecho omnipresentes en la teoría literaria de nuestros días. Y no olvidemos tampoco la incidencia sobre el fenómeno literario de la sociedad del conocimiento o, salvando los matices, de la sociedad postindustrial, que se hallan muy próximas desde su carácter de nociones sociológicas al concepto mismo de posmodernidad.

La historia de los términos, por otro lado, contribuye a aclarar un tanto la cuestión. Es bien significativo que el primero, o al menos uno de los primeros, en utilizar internacionalmente la forma *posmodernismo* fuese precisamente Federico de Onís en 1934 en el contexto de su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Trataba Onís de definir así la reacción ante los excesos del Modernismo hispanoamericano por medio del aparente prosaísmo y de la ironía desarrollados por determinados poetas en una fase de la poesía hispanoamericana que se habría extendido entre 1905 y 1914. Por tanto, este uso temprano de la noción se adecua al empleo restringido que antes comentábamos: aun refiriéndose al *modernismo* en la acepción que tiene el término en la historiografía literaria hispanoamericana, y no al *modernism* en su sentido internacional o si se quiere anglosajón, define para Onís una reacción literaria muy concreta. Buena

parte de los usos posteriores de la voz *posmodernismo* se aproximarán a este marco, si bien ampliándolo notablemente en la medida en que el concepto internacional de *modernismo* (*modernism*) tiene un alcance mucho mas general.

Por lo que se refiere al concepto de *posmoderno* puede decirse asimismo que tiene ya sobre sí una historia considerable. Recurrió ya a él el historiador británico Arnold Toynbee desde finales de los años 30 para definir, primero una fase de la historia occidental que se habría inaugurado tras el fin de la Primera Guerra Mundial y, luego, un período que habría comenzado en el último cuarto del siglo XIX. En cualquiera de los dos casos, lo posmoderno se enfrenta a la idea de lo moderno, cuyo inicio se situaría en el umbral del siglo XVI, y trata de recoger ciertas formas de cambio social, fundamentalmente el declive de la burguesía como clase dominante, y el ascenso —por supuesto, en la percepción propia de Occidente— de naciones y formas de cultura y religión no occidentales. Esto es, la emergencia de nuevas formas sociales y la configuración de un nuevo equilibrio internacional. De nuevo es fácil reconocer las bases de la acepción amplia que antes anunciábamos. Posteriormente la noción iría adquiriendo nuevos matices a través de su empleo en contextos diferentes. Es el caso de su uso en el campo de la arquitectura, a partir de los años 40.

Con todo, y a pesar de los esfuerzos que se puedan hacer para discriminarlas, resulta obvio que ambas formas, posmodernidad y posmodernismo, tienden a ser confundidas en su alcance, empezando por los propios teóricos que se ocupan de ellas. No es, pues, excepcional que se utilicen indistintamente o incluso de una manera contraria a lo que parecería ser su acepción más estricta, según lo que hemos visto. Pero más interesante que detenerse en usos o abusos concretos será el apuntar algunas de las líneas de pensamiento que definen la posmodernidad, teniendo siempre en mente la manera en la que éstas inciden sobre la forma de desarrollar la reflexión teórica sobre la literatura. Lo haremos a partir de tres nombres de especial protagonismo a este respecto: Ihab Hassan, Jean-François Lyotard y Jean Baudrillard.

Ihab Hassan

Ihab Hassan ejemplifica bien uno de los momentos decisivos en el debate sobre la posmodernidad (*postmodernism* en su terminología): los años 70 en Estados Unidos. En esos años la discusión en torno a esta noción alcanza uno de sus puntos culminantes y se consagra en el debate intelectual contemporáneo. El planteamiento de Hassan adquiere, en este sentido, la forma de una revisión y valoración de un conjunto muy amplio de posiciones teóricas e intelectuales desplegadas en este período. Ante la patente inestabilidad semántica de la noción y la dificultad consiguiente para establecer una relación de características que la identifiquen, se decanta por una visión dialéctica del concepto.

En términos más específicos, serían dos los rasgos más descollantes a juicio de este autor, en los que se recoge además el principio dialéctico recién mencionado. El primero es el de *indeterminación*, mediante el que se trata de resumir la orientación posmoderna hacia el pluralismo, la discontinuidad, la ironía o incluso la desintegración de las identidades y de los referentes heredados. Piénsese, a este respecto, en las actitudes iconoclastas hacia un buen número de conceptos decisivos en la tradición literaria como los de *autor*, *escritura*, *lectura*, *libro*, *género* y, por supuesto, *literatura*. O en un sentido más general, los de *progreso*, *razón*, *verdad* o *sujeto*. El otro atributo sería el de *inmanencia*, por el que entiende Hassan la creciente tendencia a concebir la interacción del ser humano con todo aquello que lo rodea y consigo mismo a partir de la asunción de su condición de *homo significans*. El resultado es la discursivización del mundo y la realidad o, si se quiere, la inmanencia del lenguaje o en el lenguaje, que no parece admitir ningún elemento exterior capaz de regularlo o de servir como criterio de legitimidad y que, por eso mismo, franquea la vía a la crítica o la desconstrucción de todo tipo de aspectos y nociones a través de la puesta en evidencia de sus contradicciones, fracturas y discontinuidades en el ámbito del discurso.

Pero lo que ha contribuido mejor a divulgar la visión de Hassan es el cuadro en el que ha tratado de resumir ciertas tensiones conceptuales entre *modernism* (que en la práctica confunde modernismo y modernidad) y *postmodernism*. Sobre su influencia es muy reveladora, por ejemplo, la comparación con el cuadro en el que Marie-Laure Ryan sintetizaba las maneras de conceptuar la diferencia entre el texto tipográfico y el texto electrónico (véase el capítulo anterior). Éste es en esencia el esquema de Hassan:

MODERNISMO	*POSMODERNISMO*
Romanticismo/simbolismo	Patafísica/dadaísmo
Forma (conjuntiva, cerrada)	Antiforma (disjuntiva, abierta)
Propósito	Juego
Designio	Aleatoriedad
Jerarquía	Anarquía
Dominio/logos	Extenuación/silencio
Obra acabada	Proceso/performance/happening
Distancia	Participación
Creación/totalización	Desconstrucción
Síntesis	Antítesis
Presencia	Ausencia
Concentración	Dispersión
Género/límite	Texto/intertexto
Semántica	Retórica
Paradigma	Sintagma
Hipotaxis	Parataxis
Metáfora	Metonimia
Selección	Combinación
Raíz/profundidad	Rizoma/superficie
Interpretación	Malentendido
Significado	Significante
Legible	Escriptible
Narración	Antinarración
Código maestro	Idiolecto
Síntoma	Deseo
Tipo	Mutante
Genital/fálico	Polimorfo/andrógino
Paranoia	Esquizofrenia
Origen/causa	Diferencia/huella
Dios Padre	Espíritu Santo
Metafísica	Ironía
Determinación	Indeterminación
Trascendencia	Inmanencia

Salta a la vista el carácter heteróclito y hasta incongruente en determinados aspectos de las oposiciones elegidas. Algunas de ellas proceden de la psiquiatría, otras de la lingüística y de la teoría de la literatura. Se reconocen, por otra parte, términos de autores como Roland Barthes, Gilles Deleuze o Jacques Derrida. Por supuesto sería además muy fácil el añadir otras oposiciones o discutir algunas de las propuestas. Pero debe recordarse el propósito fundamentalmente sintomático de este cuadro; que contribuye a fijar una determinada atmósfera intelectual, aun cuando no la explique ni la sitúe en un contexto. Sí se vislumbra, en cambio, una marcada preferencia por los términos de la segunda columna frente a los de la primera.[20]

Jean-François Lyotard

Jean-François Lyotard fue más lejos que Hassan en un breve texto que, con razón, se ha convertido en clásico dentro de las discusiones sobre la posmodernidad: *La condición postmoderna*, del año 1979.[21] Tuvo su origen en un informe, realizado por encargo del presidente del Consejo de Universidades de Quebec, cuyo objeto era una valoración y reflexión sobre el estado del saber en las sociedades contemporáneas. En ese marco Lyotard presentaba la condición del saber en las sociedades más desarrolladas con la locución *condición posmoderna*, la cual identificaba con «el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX». Su diagnóstico tenía muchas de las características que Hassan reconocía como propias de esta época. Su punto de partida era el entendimiento de la cultura *sub specie narrationis*; esto es, como un entramado de formaciones discursivas en las que la narración tiene un papel de primer orden. Y así caracteriza la posmodernidad como un estado de incredulidad con respecto a los *metarrelatos* legitimadores que habían sustentado la cultura moderna.

En efecto, la modernidad habría buscado en el saber narrativo su principio de legitimidad como consecuencia de la necesidad de asentar la

[20] Ihab Hassan: *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbia: Ohio State University, 1987.

[21] Jean-François Lyotard: *La condición postmoderna. Informe sobre el saber* [1979], Madrid: Cátedra, 1989.

autoridad de la burguesía como nueva ostentadora del poder. De ese modo se habrían urdido dos metarrelatos básicos: el especulativo, que buscaría la legitimación del saber y el conocimiento, y el emancipador, cuyo objeto sería la fundamentación de los nuevos estados nacionales sobre la ideología de la democracia liberal. Detrás de estos metarrelatos estaría el idealismo alemán y su concepción de la universidad, la filosofía de la historia de Kant y Hegel; también, en cierto modo, el marxismo y, en suma, la tradición ilustrada, cuyos presupuestos se identifican con el espíritu de la modernidad. Pues bien, tales metarrelatos habrían decaído en su función legitimadora en la medida en que su capacidad de cohesión y de síntesis habría cedido ante la proliferación de microrrelatos y pequeñas formaciones lingüísticas, cada una con su ámbito pragmático específico y con una validez más bien efímera.

Entre las consecuencias de la crisis de los metarrelatos estarían la mercantilización del saber, que dejaría de ser una finalidad en sí mismo para depender de su valor de cambio; la modificación del papel de las universidades, enfrentadas al surgimiento de una multitud de fundaciones e instituciones que ponen en cuestión su antiguo estatuto como órgano por excelencia del saber moderno; el desbordamiento de la jerarquía y los límites respectivos que aseguraban el régimen y la autoridad epistemológica de las disciplinas tradicionales; y el cuestionamiento de los estados nacionales por exigencias de la nueva economía identificada a menudo con la globalización.

La posmodernidad podría entenderse desde esta perspectiva de dos modos complementarios aunque con alcance distinto. De un lado, se trata de un ejercicio de diagnosis social y cultural que entiende la situación contemporánea como la crisis de los metarrelatos modernos de legitimación. Este es el propósito fundamental de Lyotard en su célebre trabajo. Pero también puede identificarse con la posmodernidad el principio epistemológico adoptado, que presenta la modernidad desde una perspectiva textual. La posmodernidad significaría de este modo tanto la crisis de los grandes relatos de legitimación como el sometimiento de esos relatos, desde el punto de vista de su análisis, a su condición narrativa.

De este segundo aspecto procede de hecho una de las dimensiones de la tradición posmoderna que a veces menos se considera por parte de sus críticos: la imposición sobre algunos de los grandes principios modernos de una mirada crítica que les niega fundamentalmente su autoevidencia y los considera desde un punto de vista en el que el rechazo de su

capacidad legitimadora y totalizante se vuelve crucial. Por este motivo se puede atribuir al saber posmoderno una mayor sensibilidad hacia la diferencia y un mayor énfasis sobre las determinaciones locales, además de una orientación comunicacional y pragmática mucho más desarrollada.

Jean Baudrillard

Ni que decir tiene que todo lo anterior puede plantearse como una forma de nihilismo o de relativismo radical. No faltan ejemplos de ello ni tampoco de críticos de la posmodernidad que optan por situarla bajo esta luz. La obra de Jean Baudrillard resulta muy relevante a este propósito, ya que, de un lado, ilustra la vertiente más escéptica del pensamiento posmoderno y, de otro, ha sido tomado en esa misma medida como blanco predilecto por sus críticos. Probablemente el motivo de esta situación radique en el hecho de que Baudrillard, quien —dicho sea de paso— no favorece en absoluto el empleo del término *posmoderno*, entremezcla el diagnóstico social y cultural referido a una época o a un estado de cosas particular con una concepción ontológica que va mucho más lejos de lo que sería la descripción de una coyuntura específica.

El concepto clave en este sentido es el de *simulacro*. Baudrillard lo entiende como la fase última de la imagen que termina por destruir o aniquilar su propio referente. La realidad resulta, pues, la víctima de lo que ha llamado en un célebre libro *el crimen perfecto*.[22] La fases que culminarían en el simulacro, según explicaba Baudrillard en «La precesión de los simulacros» (1978),[23] serían las siguientes: primero se toma la imagen como representación de una verdad profunda; en un segundo momento aquélla se concibe como enmascaramiento y desvirtuación de la realidad representada; después la imagen sería ya sólo ocultación de que no hay tal realidad o verdad; y, por último, tendríamos la imagen que se desentiende de cualquier forma de realidad para convertirse en una imagen que simula serlo, esto es, en su propio simulacro. Hay, pues, una lógica de la representación implicada en este planteamiento o, para ser más exactos, una lógica que sustituye la representación por la simulación.

[22] Jean Baudrillard: *El crimen perfecto* [1995], Barcelona: Anagrama, 1996.
[23] Puede verse en Jean Baudrillard: *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós, 1978.

Esta línea de análisis, que Baudrillard aplica a numerosos aspectos del mundo contemporáneo, puede relacionarse con otros autores y libros clásicos en este ámbito. Por ejemplo con Guy Debord y su obra *La sociedad del espectáculo*, en donde se trataba de la sustitución de la manufactura por la imagen en cuanto mercancía.[24] La idea de *hiperrealidad* como construcción surgida de la interacción con los medios de comunicación de masas tiene mucho que ver con ello. Lo que nos encontramos es de nuevo un diagnóstico sobre la sociedad de la información —en cuyo análisis a partir de casos concretos se detiene muy a menudo Baudrillard—, asociado directamente en esta ocasión al análisis del papel desempeñado por la representación y la conexión con la realidad. El tono propio de Baudrillard, a este respecto, posee una ambigüedad muy característica, que lo hace oscilar entre la celebración de la capacidad subversiva del simulacro y un cierto pesimismo elegíaco ante la pérdida de la capacidad moderna de representación. Lo primero predominaba, sin embargo en otros autores que también incidieron sobre esta noción contribuyendo así a convertirla en uno de los referentes definitorios de la posmodernidad. Basten como ejemplo Gilles Deleuze y su *Lógica del sentido* o Severo Sarduy y su ensayo *La simulación*.[25]

Estas consideraciones conducen a uno de los aspectos cruciales en el debate reciente sobre la posmodernidad, lo que, en un nivel más concreto, implica el debate sobre la teoría literaria de la últimas décadas. Por una parte, puede resaltarse la capacidad liberadora de muchos de los análisis relacionados con esta clase de orientación teórica. El blanco elegido sería la crítica de la modernidad y de algunos de sus principios básicos. Pensemos que la modernidad se presentó a sí misma en buena medida a través del énfasis en su capacidad para combatir el error asociado al prejuicio o a la ideología en nombre de la racionalidad. La posmodernidad, en este sentido, podría presentarse como el impulso que lleva a someter la propia modernidad a un examen crítico semejante que conduciría, de un lado, a poner en evidencia los mitos modernos, como por ejemplo el del progreso, o su tendencia a naturalizar determinados conceptos sin atender suficientemente a las condiciones en las que han surgido (*Oriente*, *América*, *Verdad*,

[24] Guy Debord: *La sociedad del espectáculo* [1967], Valencia: Pre-Textos, 1999.

[25] Gilles Deleuze: *Lógica del sentido* [1969], Barcelona: Paidós, 1994; Severo Sarduy: *La simulación*, Caracas: Monte Ávila, 1982. Recogido en *Obra completa*, *Tomo II*, Gustavo Guerrero y François Wahl (coords.), Barcelona: Galaxia Gutenberg-ALLCA XX, 1999.

Realidad, *Primitivo*, *Yo*, etc.) y, de otro, a utilizar un estilo y unos procedimientos alejados de los habituales en el discurso moderno para desarrollar esa crítica.

Sería tanto como negarle la última palabra a la modernidad y denunciarla como ideología, al tiempo que se ahonda en las contradicciones y peticiones de principio del marco conceptual en el que se fundamenta. Pero por otra parte también se ha denunciado el riesgo del excesivo escepticismo, irracionalismo o pragmatismo de algunos análisis posmodernos, que anularían su capacidad crítica, y, en esa línea, se ha vuelto a reclamar la tradición ilustrada. Pueden recordarse en este aspecto las críticas de algunas líneas centrales del pensamiento posmoderno realizadas por autores como Terry Eagleton, Christopher Norris o Perry Anderson.[26] Como muestra de ese posmodernismo más descreído al que apuntan estos autores con su crítica, quede la siguiente cita de Baudrillard: «Hemos criticado todas las ilusiones, metafísica, religiosa, ideológica; fue la edad de oro de una desilusión alegre. Sólo ha quedado una, la ilusión de la propia crítica [...] Como a la ilusión crítica ya no le quedaban víctimas por devorar, se ha devorado a sí misma».[27]

[26] Véanse, entre otros lugares posibles: Terry Eagleton: *Las ilusiones del posmodernismo*; Christopher Norris: *¿Qué le ocurre a la posmodernidad? La Teoría crítica y los límites de la filosofía* [1990], Madrid: Tecnos, 1998; Perry Anderson: *Los orígenes de la posmodernidad* [1998], Barcelona: Anagrama, 2000.

[27] *El crimen perfecto*, pág. 44.

3.4. Globalización y poscolonialismo

De entre las tendencias teóricas y críticas más destacadas a partir de los años 80, la teoría y crítica poscolonial ocupa una posición singular.[28] Sus características generales muestran afinidades diáfanas con otras corrientes que pugnan por la visibilidad en el ámbito de la teoría contemporánea, particularmente el esfuerzo por dotar de pertinencia social a la labor académica y la ambición de ofrecer los útiles para la reinterpretación del pasado moderno desde una perspectiva marginal o, cuando menos, ajena a los principios básicos que han articulado la época moderna. También, por supuesto, resulta muy significativa en relación con algunos de los contrasentidos y conflictos de muchas de estas tendencias contemporáneas. E ilustra, por último, esa compleja actitud con respecto al pasado que se esconde tras la inusitada y ambigua proliferación del prefijo *pos(t)-* en la cultura del último medio siglo. Como afirma Homi Bhabha, uno de los representantes más conspicuos de esta tendencia, el sino de la cultura contemporánea parece llevarla siempre al ámbito del más allá, a una perpetua postrimería para la que no parece haber otros términos que los que la relativizan mediante la antepo-

[28] Para una discusión general, véase María José Vega: *Imperios de papel*, Barcelona: Crítica, 2003.

sición del mencionado prefijo sin concederle nunca un lugar propio o definido.[29]

Podemos tomar como ilustración del terreno sobre el que se asienta la teoría y crítica poscoloniales la siguiente descripción de uno de los proyectos que forman parte de la red internacional COTEPRA, auspiciada por la Comunidad Europea. Se trata del titulado «El espacio extra-europeo: estudios coloniales y poscoloniales», cuya coordinación recae sobre el comparatista de la Universidad de Leiden Theo D'Haen. Dice así:

> Ahora que el estruendo provocado por la desintegración de los antiguos imperios coloniales europeos se ha calmado un tanto, resulta posible hacer inventario del legado de los quinientos años de expansión, colonialismo e imperialismo europeos. Las empresas coloniales, en primer lugar, de España, Portugal, Inglaterra, Francia y Holanda, además de Rusia, quienes comenzaron desde la época del Renacimiento a extenderse más y más hacia el Este, seguidas más tarde por Bélgica, Alemania e Italia, dio lugar a una enorme floración de textos en géneros de todo tipo —desde relatos de viajes y cartas, o diarios y memorias, a poesía, drama y narrativa de ficción, en varias de las lenguas europeas más destacadas. A partir de la independencia —y en ocasiones desde mucho antes— las antiguas colonias añadieron sus voces a este coro. La extraordinaria riqueza de la literatura ligada a la expansión europea y a sus consecuencias ha sido eclipsada por la tendencia de los estudios literarios tradicionales —tal como se configuraron en el siglo XIX— a limitarse al canon restrictivo de cada una de las literaturas nacionales. Sólo recientemente, a partir de los años 70 y 80 del siglo XX, y

[29] Homi Bhabha: *The Location of Culture*, Londres y Nueva York, 1994. Además de los de Bhabha y Edward Said, otro de los nombres inevitables de la teoría y crítica postcoloniales es el de Gayatri Chakravorty SPIVAK: *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, Nueva York: Methuen, 1987. Puede añadirse a ellos la obra de Walter Mignolo: *Historias locales, diseños globales*, citada anteriormente, que introduce la perspectiva latinoamericana, ausente en los casos anteriores. Deben tenerse en cuenta además algunos antecesores de esta corriente, que contribuyen a dotarla de una mayor amplitud y flexibilidad. Es el caso de Frantz Fanon: *Piel negra, máscaras blancas* [1952] y *Los condenados de la tierra* [1961], Tafalla: Txalaparta, 1999; y de Roberto Fernández Retamar: *Calibán y otros ensayos: Nuestra América y el mundo*, La Habana: Arte y Cultura, 1974; además del ya mencionado *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, 1975. Entre las varias compilaciones de estudios sobre este asunto, pueden destacarse las de F. Barker, P. Hulme Y M. Iversen, eds.: *Colonial Discourse/Postcolonial Theory*, Manchester: Manchester University Press, 1994 y Ian Chambers y Lidia Curti (eds.): *The Post-Colonial Question. Common Skies, Divided Horizons*, Londres y Nueva York: Routledge, 1996.

en la estela de los cambios en la situación geopolítica y de los nuevos enfoques de la literatura auspiciados por diversos movimientos teóricos, ha adquirido la literatura de la expansión, del colonialismo y del poscolonialismo una presencia más destacada. El resultado es que la bibliografía sobre cada una de las literaturas coloniales y poscoloniales en lenguas europeas se ha multiplicado. Lo que se ha echado en falta ha sido un esfuerzo concertado para considerar estas literaturas no ya como unidades relacionadas apenas con las literaturas de su antigua metrópoli, sino como expresiones paralelas e incluso interconectadas de unas situaciones históricas comparables. En otras palabras, el elemento comparativo ha sido ignorado durante mucho tiempo en el estudio de estas literaturas. Y eso es precisamente lo que pretende remediar este proyecto.

Como se puede ver, la atención se dirige hacia la ampliación geográfica del corpus literario al llevarlo más allá de los términos estrechos de los países europeos e incorporar las literaturas de las antiguas colonias. Hay un límite que, sin embargo, se mantiene en esta formulación: el lingüístico, en la medida en que parece darse por supuesto que las lenguas que sostienen estos nuevos ámbitos literarios han de ser necesariamente las de las antiguas metrópolis. Aun así las consecuencias sobre el concepto de literatura más canónico son evidentes por cuanto, de la mano de estas nuevas tradiciones literarias, hay determinados géneros que adquieren un papel mucho más destacado que el que les correspondería en una perspectiva más tradicional —relatos de viajes, diarios, reportajes, memorias o, muy particularmente en el caso hispánico, las crónicas—. Y consecuentemente también la definición de lo literario se ve sometida a una tensión que ha de comportar efectos sobre su consideración teórica. No se olvide, por último, la escasa idoneidad del concepto de literatura nacional como marco en el que valorar estas situaciones emergentes. De hecho, el énfasis mismo sobre el proceso colonial y sus consecuencias culturales exige un planteamiento que no se confine en los límites nacionales, aun cuando el concepto de *nación* siga siendo de consideración obligada en muchos casos.

Hay, sin embargo, ciertos aspectos del texto tomado como referencia que no se acomodan del todo con algunos planteamientos de la teoría y crítica poscolonial. Así sucede con la limitación a las lenguas europeas dominantes, que no debe ocultar la trascendencia de los fenómenos de criollización o incluso de la incidencia de otras formas de escritura que la alfabética y de otros soportes literarios que el libro. O incluso la suposición

de que la expansión colonial se produjo exclusivamente hacia el Oriente. Como ha advertido de modo muy oportuno Walter Mignolo, retomando nociones de Roberto Fernández Retamar, la cultura latinoamericana no puede insertarse en una concepción orientalista del colonialismo, puesto que América fue siempre entendida como Occidente, podría decirse que como Extremo Occidente. Lo cierto es que observaciones como esta deben obligar a una cuidadosa prevención ante visiones excesivamente homogéneas o unitarias de las culturas coloniales y poscoloniales. En tercer lugar, debe notarse asimismo que la teoría poscolonial no se limita a la reevaluación de las literaturas y culturas localizadas en las antiguas colonias, sino que se ocupa de una forma destacada de los desplazamientos y migraciones que, sobre todo tras la Segunda Guerra Mundial, han contribuido a desdibujar las geografías tradicionales.

En este sentido destacaremos determinadas cuestiones características que delimitan el telón de fondo conceptual de buena parte de estas consideraciones:

a) Una de ellas es el análisis de los límites y barreras culturales creadas, casi siempre con una base fuertemente valorativa y jerárquica. Pueden mencionarse el privilegio de la escritura alfabética sobre otros medios y soportes, la atribución o no de historia a las diferentes culturas, la distinción entre cultura y civilización y, por supuesto, las diferenciaciones de base temporal a que ya hemos aludido anteriormente. El planteamiento poscolonial se propone, en muchas ocasiones, situarse más allá de estos antagonismos e incluso pretende desempeñar un papel activo a la hora de superarlos.

b) La noción de *transculturación* resulta de una importancia especial. Da cuenta de una situación en la que ya no se puede establecer una conexión biunívoca entre lengua y cultura. Las lenguas de las metrópolis se expanden sobre culturas locales muy variadas, pero a su vez necesariamente ven su propia identidad modificada como efecto de esta expansión. Así el hibridismo y el conflicto o la tensión, bien entre las lenguas locales y las implicadas en el proceso de colonización bien entre las lenguas de diferentes grupos culturales incorporados a un enclave local como consecuencia del propio proceso colonizador (piénsese en la incidencia de las lenguas africanas en el Caribe), se perciben como los fenómenos más relevantes y específicos.

c) La introducción de una visión geocultural, que se halla ejemplificada en uno de los textos fundamentales de la teoría poscolonial —*Orien-*

talismo, de Edward W. Said—, en donde se analiza la construcción desde Europa y sus instituciones culturales y académicas del concepto de *Oriente*. Pero también habría que incluir otras nociones de no menores implicaciones, así Occidente, Europa, Latinoamérica y, en términos más generales, el ámbito geocultural inserto en la noción tantas veces simplificadora de colonialismo.

Las siguientes palabras de Bhabha resumen adecuadamente algunas de estas implicaciones:

> Resulta crucial el distinguir entre la apariencia homogénea de las realidades simbólicas que recorren diferentes experiencias culturales —la literatura, el arte, los ritos musicales, la vida, la muerte— y la especificidad social de cada una de estas producciones de significados en tanto circulan como signos en el marco de contextos y sistemas sociales de valor específicos. La dimensión transnacional de la transformación cultural —migraciones, diásporas, desplazamientos, traslados— hace del proceso de la traducción cultural una forma muy compleja de significación. El discurso natural(izado), unificador, de la nación, del pueblo o de la auténtica tradición folclórica, mitos anquilosados del particularismo cultural, no puede ser incorporado fácilmente. La gran ventaja de esta posición, aunque perturbadora, es que hace cada vez más patente la construcción de la cultura y la invención de la tradición.[30]

No es preciso insistir mucho en estas cuestiones para darse cuenta de que la perspectiva poscolonial lleva aparejada la revisión de muchos de los conceptos rectores de la época moderna: desde *subjetividad* a *nación*, desde *identidad* a *literatura*. En este sentido, la modernidad se ha asociado con frecuencia al colonialismo y, por tanto, no debe desestimarse la relación casi inevitable de la posmodernidad con el poscolonialismo. De la misma manera que la posmodernidad puede ser entendida como un intento de poner en evidencia y trascender críticamente muchas de las categorías y dicotomías de la cultura moderna, el poscolonialismo supone en muchos casos un esfuerzo por ir más allá de la dialéctica entre colonizado y colonizador o entre centro y periferia. Como afirma Ella Shohat: «En este caso, el prefijo *pos(t)-* señalaría no tanto a un *después* como a un *consiguiente*, a algo que va más allá e implica un comentario sobre un cierto movimiento intelectual —la crítica anticolonial de carácter tercermun-

[30] Homi Bhabha: *The Location of Culture*, pág. 172.

dista— antes que a una superación de un determinado estadio histórico —el colonialismo—».[31] Lo cierto, en todo caso, es que la perspectiva de la colonización, identificada con la modernidad, se mantiene como uno de los ejes básicos y, por ello, en ocasiones se prefiere identificar en términos más rotundos el poscolonialismo como contra- que como postmodernidad.

Son patentes también la relaciones entre la teoría poscolonial y la teoría de la globalización. Muchos de los estudiosos de esta última la abordan, de hecho, desde el punto de vista del poscolonialismo, lo cual significa una perspectiva crítica respecto a las visiones de lo global centradas en su dimensión predominantemente tecnocrática y homogeneizadora. Lo poscolonial privilegia la diferencia y la perspectiva local, aunque desde la fluidez y la movilidad permanentes, y al mismo tiempo enfatiza nociones como la de transculturación que atienden al dinamismo y a la emergencia imparable de nuevas dimensiones de cultura. Algo a lo que no es ajena la globalización en su entendimiento más amplio. En efecto, como la globalización, la perspectiva poscolonial se ha convertido en uno de los factores más enriquecedores para la reflexión teórica sobre el fenómeno literario en la medida en que, partiendo de la idea de desplazamiento, la sitúa en una dimensión muy diferente a la que era tradicional hasta hace muy pocos años. Introduce, por otra parte, la preocupación por los aspectos geoculturales, que contribuyen a situar el fenómeno literario, en particular, y la cultura, en general, bajo una luz muy novedosa.

[31] Ella Shohat: «Notes on the Post-Colonial», *Social-Text*, 31-32 (1992), 114-140.

Bibliografía recomendada

ANDERSON, Perry, *Los orígenes de la posmodernidad* [1998], Barcelona: Anagrama, 2000.

CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo* [1987], Madrid: Tecnos, 1991.

CASANOVA, Pascale, *La república mundial de las letras* [1999], Barcelona: Anagrama, 2001.

CASTELLS, Manuel, *La era de la información. Economía sociedad y cultura*, 3 vols, Madrid: Alianza, 1997-1998.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*, Buenos Aires: Paidós, 1999.

GODZICH, Wlad, *Teoría literaria y crítica de la cultura*, Madrid: Cátedra, 1998.

HARVEY, David, *The Condition of Postmodernity, An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge (Mass.): Blackwell, 1990.

MIGNOLO, Walter D., *Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo* [2000], Madrid: Akal, 2003.

VEGA RAMOS, María José, *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*, Crítica: Barcelona, 2003.

4. Géneros literarios

En los últimos años, es posible verificar un regreso de la genología al escenario de las prioridades teórico-literarias. Las reflexiones sobre los géneros habían sido centrales en no pocos tramos históricos del pensamiento occidental sobre la literatura, desde Aristóteles a la poética romántica, pero la constitución moderna de los estudios literarios no escapó, en ocasiones, al cuestionamiento de esta centralidad. Las objeciones a la pertinencia teórica de los géneros suelen fundamentarse en su supuesta inadecuación a la hora de dar cuenta de la complejidad y variabilidad de los fenómenos literarios, objeciones en las que subyace una concepción normativa del género y, en consecuencia, una idea prescriptiva de la genología.

Estas reticencias contemporáneas han surgido, en buena medida, como respuesta a los procesos de exploración, transgresión y renovación de los límites discursivos ensayados por los movimientos literarios vinculados a la modernidad estética. En la historia del pensamiento del siglo XX, la oposición a la categoría de género fue expresada, en ocasiones, con la célebre radicalidad de Benedetto Croce. Su postura debe ser remitida a un determinado contexto de producción de ideas sobre el arte. Heredero de la tradición filosófica idealista, Croce asienta su negación del género en un rechazo al modo

mecánico y biológico en que el positivismo pretendía explicar la génesis de las obras literarias, así como a la abstracción de la tradición preceptística.

En todo caso, se diría, siguiendo a Tzvetan Todorov,[1] que la misma resistencia a aceptar la operatividad crítica de la categoría denota la capacidad del género para seguir alimentando e inspirando el debate teórico. La pertinencia de la noción de género literario viene dada, en efecto, por su vinculación con la mayor parte de las cuestiones que la teoría de la literatura contemporánea ha sometido a análisis (y, eventualmente, a crítica). Si pensamos, por ejemplo, en los ejes que han sido aducidos, desde distintas posiciones teóricas, para articular una aproximación a la idea de literatura, veremos que suelen coincidir con las consideraciones defendidas en cada caso para vertebrar críticamente la noción de género literario. A esta homología subyace una lógica argumental de carácter metonímico que convertiría en términos casi equivalentes la teoría de la literatura y la teoría de los géneros literarios.

Es posible examinar y cuestionar algunas de las condiciones de posibilidad de esta metonimia. La principal es la reducción que deriva de ubicar el género exclusivamente en la esfera de la literatura. No son pocos los autores que, desde disciplinas como la antropología, la pragmática o el análisis del discurso, han defendido un entendimiento de los géneros como patrones descriptivos y explicativos de alcance no estrictamente lingüístico-literario. En este sentido cabe mencionar la noción de *géneros discursivos*, propuesta por Bajtín para crear un puente de acceso entre los enunciados primarios (actos de habla producidos en la comunicación habitual) y los enunciados secundarios (producto de la modelización literaria de los enunciados primarios). La genericidad literaria se entiende, pues, como el resultado de una gradación, y no como un salto cualitativo entre lo literario y lo no literario.

Y no hace falta insistir en las perspectivas teóricas vinculadas a la deconstrucción y al postestructuralismo, cuya aportación a la genología implica, precisamente, la denuncia del alcance normativo del género como dispositivo cultural, un alcance que puede manifestarse en el dominio literario pero que, en todo caso, no se restringe a él. Adiviértase, por ejemplo, el uso intencional de la dilogía *género sexual/género literario*, empleado como herramienta crítica por el feminismo teórico, pero del que ya había extraído no pocas conclusiones Jacques Derrida en su artículo sobre la «ley del género».[2]

[1] Tzvetan Todorov: *Los géneros del discurso* [1978], Caracas: Monte Ávila, 1996.
[2] Jacques Derrida: «La loi du genre», *Gliph*, 7, 1980. Reproducido en *Parages*, París: Galilée, 1986.

Es importante insistir, pues, en la conveniencia de superar las concepciones inclusiva, e incluso predicativa, de los géneros con respecto al objeto *literatura*, según la cual los géneros «pertenecerían» a la literatura, de la que serían, simultáneamente, atributos y especificaciones de nivel jerárquicamente inferior, en una escala descendente de abstracción que encontraría en los textos singulares su grado más concreto. Enfoques como estos son deudores de un entendimiento inmanente de lo literario y de una caracterización ontológica de la literatura.

Las perspectivas pragmática e institucional, así como las teorías empíricas y sistémicas, han subrayado la importancia de preguntarse por los procesos de comunicación literaria, entendiendo que todo fenómeno presupone, de algún modo, un *cómo* y un *para qué* que lo limitan, al tiempo que permiten definirlo como objeto. La atención a los usos que reciben los textos en una sociedad determinada y a su modo efectivo de circulación obliga a un entendimiento histórico de la genericidad, óptica no tan lejana a las primeras teorías de los géneros surgidas en la poética antigua. En efecto, la idea aristotélica de los géneros como modalidades de enunciación, y su vinculación con el problema de la mímesis, parte del reconocimiento de una radicación de la literatura en un circuito comunicativo que impone determinadas condiciones estructurales a la transmisión de los enunciados.

Los géneros se sitúan, pues, en el centro de muchas de las encrucijadas abiertas por la teoría a lo largo de su desarrollo. Desde el punto de vista de la historia de las ideas literarias, su impronta se deja ver en algunas cuestiones clave, entre las cuales se encuentra el postulado de una naturaleza mereológica para la literatura. La idea de que la literatura es una estructura susceptible de descomposición interna en distintos niveles jerárquicos, defendida ya por Aristóteles en su *Poética*, y analizada en sus implicaciones teóricas por Lubomír Doležel,[3] ha sido decisiva en la articulación de tendencias de la poética del siglo XX como el estructuralismo, y permite explicar a su vez el enfoque tipológico que suele proyectarse sobre la teoría de los géneros.

El papel desempeñado por los géneros en la conformación de ideas teóricas vuelve a manifestarse en el debate sobre la posibilidad de determinar la naturaleza del hecho literario, cuestión decisiva en la constitución de la ciencia literaria moderna. De hecho, la atención al entendimiento

[3] Lubomír Doležel: *Historia breve de la Poética*.

agónico de los géneros por parte de algunos teóricos de principios del siglo pasado permite matizar la perspectiva deformadora que ha vinculado el formalismo ruso con una concepción estrictamente inmanente de la *literariedad*. Es ilustrativa, a este respecto, la oposición entre género y sistema, defendida por Yuri Tinianov y Víctor Schklovsky. O la vinculación explícita de los géneros con la lucha de clases, en autores como Boris Tomachevsky.[4] En términos que hacen pensar en lo que Itamar Even-Zohar denominaría *funcionalismo dinámico*, vinculando a esta herencia teórica el reconocimiento de una dinámica centro/periferia, Tomachevsky explica la evolución literaria en términos de la sustitución de los géneros «altos» por los géneros «bajos»:

> El proceso de la 'consagración de los géneros inferiores', aun sin ser una ley universal, es tan característico que el historiador de la literatura, en su investigación de las fuentes de un importante fenómeno literario, se ve, por lo general, obligado a fijar su atención, no en los grandes hechos literarios que lo han precedido, sino en los pequeños. Estos fenómenos menudos, 'inferiores', que viven en estratos y géneros literarios relativamente poco considerados, son consagrados por los grandes escritores en los géneros altos y crean efectos estéticos nuevos, inesperados y profundamente originales. Los períodos de florecimiento creador de la literatura son precedidos por un lento proceso de acumulación de los estratos literarios inferiores, no reconocidos, de los instrumentos que renovarán la literatura.[5]

La cuestión de los géneros ha estado presente, además, en la búsqueda de universales lingüísticos y antropológicos que permitiesen fundamentar las analogías entre distintas literaturas, pretensión que subyace en algunos de los paradigmas de la investigación comparada, y que es posible verificar, al menos, desde el siglo XVIII. En las hipótesis sobre la universalidad de determinados patrones literarios, los géneros son usados, simultáneamente, como objeto de análisis y como prueba, en un modelo argumentativo que, con frecuencia, no puede sustraerse a la circularidad.

[4] Véase el modo en que el autor establece una correlación directa entre dinámica literaria y sociedad: «En la sucesión de los géneros, se observa una curiosa y constante dominación de los géneros altos por parte de los bajos. También en este caso se puede trazar una analogía con la evolución social, en el curso de la cual las clases 'altas', dominantes, son gradualmente sustituidas por los estratos democráticos, 'bajos'». Boris Tomachevsky: *Teoría de la literatura*, pág. 214.

[5] Boris Tomachevsky: *Teoría de la literatura*, pág. 213.

Tal vez la determinación de los géneros fundamentales (que la tradición ha tendido a fijar en tres) haya sido el lugar teórico en donde la genología se ha aproximado más a la tautología. El cuestionamiento de la tríada genérica, sustentada en la distinción del teatro, la poesía y la narrativa como categorías básicas del discurso literario, ha supuesto, en algunos casos, la consideración de un cuarto bloque, en donde se ubicarían el ensayo y otros géneros didácticos, y, más generalmente, la denuncia de la pretensión totalizadora y esencialista que puede traer consigo la adopción mecánica de la tríada como único parámetro de entendimiento genológico.

Por otra parte, el estatuto deparado a los géneros en los distintos paradigmas poético-literarios es uno de los trazos que permiten determinar su carácter prescriptivo o descriptivo, oposición que, a su vez, posibilita el deslinde entre los estudios literarios de vocación «formal», dominantes desde el siglo XX, y las aproximaciones preceptivas, que fueron norma en períodos como el renacimiento y el neoclasicismo y cuyos resabios todavía se dejan sentir en aproximaciones más recientes.

En este manual, hemos optado por dar preferencia a un entendimiento heurístico de los géneros, que se conciben como vías de acceso al estudio de la literatura, y no tanto como «partes» de la literatura. De este modo, se reconoce su vigencia como procedimientos de mediación institucional o, si se prefiere, como factores culturales que instauran determinadas formas de emisión y de lectura y que, a su vez, son adoptados por la crítica como modos de selección y ordenación de los materiales literarios. En esta consideración de los géneros reconocemos, por tanto, su multidimensionalidad, que abre la posibilidad de distinguir, al menos, entre una dimensión productiva, una dimensión receptiva y una dimensión crítica de la genología.

Son varios los programas que han intentado establecer distinciones operativas en el ámbito genológico. Una de las oposiciones más repetidas es la que permite diferenciar entre los tres géneros básicos, considerados de modo habitual origen y fundamento de la variabilidad genérica, y la multiplicidad de formas en las que estos géneros se habrían ido concretando a lo largo del tiempo. Los primeros, denominados *Naturformen der Dichtung* por Goethe (que reconocía ya, desde el mismo enunciado, el fundamento pretendidamente natural de las formas consideradas), son el modo en que la poética romántica condensa un largo proceso de reflexión genológica, que arranca en la orientación inicialmente mimética de la teoría clásica para irse adentrando, de modo progresivo, en una concepción ex-

presiva de los géneros que culminará en la estética hegeliana. Resultan reveladoras de este giro las hipótesis que relacionan cada uno de los miembros de la tríada genérica con los distintos tiempos verbales (pasado, presente, futuro) o, más generalmente, con las figuras pronominales (primera, segunda, tercera persona). Pretendiendo dar lugar a una genología transhistórica, estas propuestas, al ser confrontadas entre sí, suelen presentar una gran disparidad en la distribución de valores específicos a cada una de las variantes genéricas.

Como reacción a una teoría de los géneros entendida exclusivamente como tipología, distintas aproximaciones han reclamado una construcción en sentido inverso, más atenta a la vida histórica de las modalidades literarias y al juego de transformaciones experimentadas por determinados cauces de expresión. De este modo, se abren camino nociones como la de *serie genérica*, o distinciones como la de *género teórico* y *género histórico*, debida a Tzvetan Todorov, o la de *género* (*genre*) y *clase* (*kind*), establecida por Alastair Fowler. El principal problema reside, nuevamente, en los puntos de articulación entre la teoricidad y la historicidad de los géneros.

Esta tensión entre el carácter teórico y el histórico ha atravesado otras poéticas del siglo XX. Pensemos, por ejemplo, en el modo en que Northrop Frye[6] establece una diferencia entre los *mythoi* (cuatro categorías míticas que funcionarían como condición de posibilidad de los géneros literarios) y los *radicals of presentation* (concepto que hace referencia al canal material y cultural que determina la transmisión de la obra). En lo relativo al reconocimiento de cuatro mitos, asociados metafóricamente con el ritmo anual de las estaciones, la teoría de Frye se perfila como universalista. La cuestión de los universales ha sido, como vimos, uno de los grandes tópicos de la investigación genológica, y también una de sus cuestiones más problemáticas. El caso es que quizás no sea del todo posible dotar de consistencia empírica un juego de hipótesis reconocidamente apriorísticas sobre la teoría de los géneros. La dificultad se acentúa cuando el objetivo es deducir un número determinado de tipos del discurso literario, deducción que constituye, necesariamente, un modo de reducción, como hemos visto en referencia a las consideraciones esencialistas de la tríada genérica. En el caso de Frye, las categorías reconocidas serían el romance (verano), la tragedia (otoño), la comedia (primavera) y la sátira (invierno).

[6] Northrop Frye: *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos* [1957], Caracas: Monte Ávila, 1977.

Antonio García Berrio formula, en el siguiente párrafo, sus objeciones a una perspectiva de «naturalización» de los géneros como la de Frye, dejando testimonio del frágil equilibro entre el fundamento histórico y el fundamento teórico en las reflexiones sobre el género:

> En contraposición a la dimensión monumental de su síntesis histórico-crítica, los dispositivos de «naturalización» de los materiales literarios históricos activados por Frye no tienen en principio más bases de credibilidad que los de otras muchas propuestas metafóricas semejantes. Así valoramos el débil intento de identificar los cuatro *mythoi* fundamentales de su sistema con una participación categorial de tanto arraigo antropológico-imaginario como la del ritmo anual de las estaciones. [...] Una asimilación que tiene momentos muy atractivos, pero que en general resulta bastante forzada en muchos casos por la difícil acomodación de los materiales históricos con las categorías, nunca intersubjetivamente identificables, de las cuatro referencias metafóricas.[7]

En cambio, la noción de *radicals of presentation*, también de Frye, sí se ha perfilado como una categoría productiva para las teorías posteriores, e incluso ha sido aducida como precedente de un entendimiento retórico y, en sentido más actual, pragmático de la teoría de los géneros. Según el teórico canadiense, «la determinación del género deriva de las condiciones que se establecen entre el poeta y el público»,[8] caracterización en la que se reconoce explícitamente la importancia de las condiciones enunciativas tanto en la circulación como en la configuración y recepción de los productos literarios.

Este es, como ya hemos tenido ocasión de comentar, el sentido de la propuesta de Claudio Guillén,[9] atento a la definición de lo que denomina *cauces de presentación*, entendidos como presupuestos de decibilidad del discurso literario. Como los *radicales* de Frye, los *cauces* de Guillén se refieren a mecanismos de difusión específicos como la oralidad, la imprenta o los medios audiovisuales. En ambos casos, se presta atención a la determinación material y sociocultural de la comunicación literaria y al modo en que estas prácticas definen el sentido y el uso social de los mensajes literarios.

[7] Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo: *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid: Cátedra, 1995, págs. 73-74.
[8] Northrop Frye: *Anatomía de la crítica*, pág. 324.
[9] Claudio Guillén: *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*.

El reconocimiento de la importancia de los modos de producción de la literatura ha dado lugar, en la teoría actual, a un retorno de la textualidad como objeto de la genología, con atención específica al fenómeno del hipertexto y al modo en que las modificaciones en la vinculación entre texto y soporte invita a revisar algunos de los presupuestos teóricos sobre el género. No son ajenas a este énfasis en la textualidad las reflexiones sobre modos de enunciación y tipología textual, en una línea de indagación teórica en buena medida deudora de los *géneros de discurso* de Mijaíl Bajtín y de la noción foucaultiana de *formación discursiva*.

Por otra parte, el modo en que las diferentes corrientes y ámbitos teóricos privilegian determinados géneros y los convierten en paradigmas de sus objetivos analíticos determina, en buena medida, la estructura del conocimiento en esos dominios y obliga a tener en cuenta los condicionamientos de las hipótesis planteadas, sobre todo cuando se pretenden de aplicación universal. Por aducir un ejemplo, Jonathan Culler se ha referido al fenómeno según el cual las tendencias teóricas del pasado siglo, sobre todo a partir de su segunda mitad, tendieron a deparar una atención mayoritaria a una forma literaria, la novela, que en el pasado no había gozado de legitimación institucional.[10]

Interesa notar, a este respecto, hasta qué punto un determinado tipo textual es capaz de impulsar la vertebración de un ámbito como la narratología, que si bien asume como objeto de interés potencial los distintos dominios de la narratividad (cuento, cómic, guión cinematográfico, formas teatrales...), ha tenido en la novela su principal estímulo y modelo teórico, implícito o explícito.

Pensemos, así mismo, en el entendimiento de la poesía lírica como modelo de lenguaje literario y en la articulación posclásica del ámbito de la retórica en clave predominantemente poética, con la consiguiente reducción de la oratoria al *ornatus*, o el entendimiento de los tropos y figuras como segmentos o «partes» de los textos líricos. Sin embargo, desde ámbitos como la teoría de la historia, no son pocos los autores que han reclamado una interpretación extensiva de la retórica, en donde la metáfora, la metonimia, la ironía vendrían a desempeñar un papel importante.

Del mismo modo, categorías narrativas como la voz, la perspectiva, el tiempo o el espacio, aunque resultan totalmente pertinentes para la

[10] Jonathan Culler: *Breve introducción a la Teoría Literaria*, pág. 82.

comprensión de ciertas formas poéticas, han sido empleadas en los estudios sobre teoría de la poesía sólo de forma muy parcial.

Desde el punto de vista de la historia de la teoría literaria, ha sido muy diferente la consideración dedicada al teatro y a la narrativa, por una parte, y a la lírica, por la otra. Pensemos, por ejemplo, en la distinción platónica (*La República*, Libro III, 394b-c) entre géneros diegéticos, miméticos y mixtos. En los géneros diegéticos, según Platón, la narración es mediatizada por la voz del poeta (tal sería el caso del ditirambo), mientras que en los miméticos (tragedia y comedia) la imitación se desarrolla directamente.

El género mixto, en donde tendrían cabida la epopeya y otras especies que, *a posteriori*, fueron atraídas al ámbito de lo poético, participaría de ambas modalidades de representación enunciativa. Vemos, así, hasta qué punto la lírica, considerada como categoría unitaria y de trazos diferenciales con respecto a la narrativa y al teatro, es extraña al sistema genológico de la Grecia clásica. En realidad, su consideración como bloque unitario no se consolidará plenamente hasta la implantación de la teoría romántica de los géneros en la poética europea.

En este manual partimos de la tríada genérica como ámbito de entrada para el planteamiento de determinadas cuestiones y como ocasión para organizar la materia presentada en los tres capítulos siguientes: teoría de la lírica, teoría de la narrativa y teoría del teatro. Tal ha sido, por otra parte, el sentido en que ha operado la bibliografía teórica referida a cada uno de estos géneros. El modo en que el ámbito disciplinar de los estudios literarios, al tratar determinados aspectos, se articula en segmentos de atención y vigencia, autoriza a hablar, con literalidad, de la incidencia de un género crítico que actúa como mecanismo de mediación y (post-)producción de ideas sobre la literatura y contribuye a la vertebración institucional del campo literario.

Bibliografía recomendada

BAJTÍN, Mijail M., «El problema de los géneros discursivos» [1952], *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago, 1992.

FOWLER, Alastair, *Kinds of Literature: an Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford: Clarendon Press, 1982.

GARCÍA BERRIO, Antonio y Javier HUERTA CALVO: *Los géneros literarios: sistema e historia. Una introducción*, Madrid: Cátedra, 1995.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco, 1988.

GENETTE, Gérard, *Ficción y dicción* [1991], Barcelona: Lumen: 1993.

HAMBURGER, Käte, *La lógica de la literatura* [1968], Madrid: Visor, 1995.

HERNADI, Paul, *Teoría de los géneros* [1972], Barcelona: Antoni Bosch, 1978.

JOLLES, André, *Formes simples* [1930], París: Seuil, 1972.

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso, *Mundos del texto y géneros literarios*, A Coruña: Universidade da Coruña.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, París: Seuil, 1989.

SPANG, Kurt, *Géneros literarios*, Madrid: Síntesis, 1993.

TODOROV, Tzvetan, «Los géneros literarios», en *Introducción a la literatura fantástica* [1970], Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.

5.

Narratividad y relato literario

5.1. Narración y cultura

La primera observación que debe hacerse al hablar de las narraciones literarias es que la narratividad desborda con creces el ámbito de la literatura. Esta cautela parecería del todo innecesaria, si no fuese por la tendencia moderna a vincular la narración con la literatura y a pasar por alto su presencia fundamental en otros ámbitos, donde, en el mejor de los casos, se reconocía como una perturbación de carácter meramente superficial. Los estudios literarios coincidieron con esta actitud general al considerar la narración como cosa propia, que podía ser explicada dentro de sus límites disciplinares. A partir de los años sesenta se ha ido haciendo evidente, sin embargo, que la narración es un fenómeno de carácter cultural con un alcance extraordinario, imposible de reducir a los confines de un género o de una forma de discurso determinada. Esto obliga a asumir que las narraciones literarias han de ser entendidas en un marco mucho más amplio, el de la narratividad como fenómeno cultural y vital de primer orden.

Pero, ¿qué es una narración? Un filósofo preocupado por el conocimiento histórico, Arthur C. Danto, trató de definir en 1965 un tipo de oraciones que constituirían la entraña de las narraciones históricas y, de modo general, de cualquier forma de narración.[1] Las llamó *ora-*

[1] Arthur C. Danto: *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia* [1965], Barcelona: Paidós, 1989.

ciones narrativas, con el propósito de identificar así una estructura mínima en la que, en cierto modo, se hallaría el meollo de la narratividad. Una oración narrativa consistiría en una proposición que se refiere implícitamente a dos acontecimientos separados en el tiempo, de modo que el segundo se caracteriza por medio del primero.

Si decimos *en 1492 Colón descubrió América*, estaremos formulando una oración narrativa en el sentido de Danto. Por un lado, hay una referencia a un acontecimiento del que se nos dice que ocurrió en un momento preciso: la llegada de una persona a un cierto lugar. Mas el hecho de que ese acontecimiento pueda ser presentado como el descubrimiento de un continente llamado América exige, al menos, otro acontecimiento ulterior: la identificación y denominación de ese territorio de una manera dada; algo que, como es sabido, sucedió en una época posterior a la llegada de Colón al Caribe por primera vez. Además resulta notoria la introducción de una perspectiva específica con una serie de valoraciones, muchas veces ideológicas, adheridas a lo que se presenta como una mera constatación. Es lo que ocurre cuando se utiliza el verbo *descubrir*, que implica, de un lado, una concepción del acontecimiento posterior a la original (Colón no creía estar descubriendo nada) y, de otro, una interpretación de los hechos parcial que excluye la percepción de los habitantes de los territorios a los que llegó Colón, quienes seguramente no se sentían objeto de un descubrimiento ajeno.

Narrar consiste, pues, en relacionar unos acontecimientos con otros y sobre todo, si partimos de las oraciones narrativas, en introducir una pauta interpretativa que involucra de forma sutil el presente con el pasado. Pero cualquier narración implica otros elementos, además de la mera conexión entre acontecimientos separados en el tiempo. A poco que se supere la forma elemental de la oración narrativa, debe ser considerada también la selección de los acontecimientos que se incluyen en una narración dada, puesto que, por decirlo sencillamente, no hay narraciones exhaustivas y todas parten de unas opciones sobre los acontecimientos estimados pertinentes para dar cuenta de unos hechos concretos. Entendida así, una narración constituye un entramado de presencias y ausencias, de inclusiones y exclusiones, en sí mismas muy significativas. La eficacia narrativa depende en buena parte de la economía en la selección de los acontecimientos incluidos; y, en consecuencia, uno de los principales defectos que deben evitarse —como bien sabían los tratadistas de retórica— es la prolijidad excesiva. No hace falta señalar, con todo, que las posibles exclusio-

nes son consecuencia de otros factores, además de la necesidad estructural, como, por ejemplo, el decoro, el efecto que se pretenda provocar en el destinatario o la falta de información. Toda narración añade, por otra parte, ciertos elementos a la mera relación de acontecimientos que constituyen su soporte básico. Pueden ser comentarios y valoraciones que incorporan a la narración las opiniones, prejuicios o saberes del que cuenta, pero el fundamental radica en la significación creada por lo que tiene la narración de estructura interpretativa o hermenéutica y por el ejercicio de selección que conlleva. Un acontecimiento cualquiera, por el simple hecho de su inclusión en la trama narrativa, se vuelve relevante y digno de atención.

En consecuencia, la narración supone una forma de modelización cultural: una manera de crear un modelo de la realidad efectivo en un determinado ámbito sociohistórico. Como tal, no es un fenómeno específicamente literario, ni siquiera exclusivamente lingüístico. Son narraciones las películas, la mayoría de los anuncios televisivos, los cómics, muchas representaciones escultóricas, las parábolas, buena parte de las teorías científicas, incontables juegos electrónicos y, por supuesto, un buen número de las cosas que decimos cada día. Se ha sostenido incluso que no puede limitarse su presencia a una cultura o a una época en particular, ya que la narratividad, una forma elemental de expresión cultural, se reconoce en todo tipo de situaciones y momentos históricos. Esta conciencia agudizada sobre la ubicuidad de la narración es una de las herencias del estructuralismo que gozan de mayor vigencia en la actualidad. Roland Barthes la plasmó elocuentemente en «Introducción al análisis estructural de los relatos», uno de los textos estructuralistas más influyentes en su momento:[2]

> El relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de cultura diversa e incluso opuesta: el relato se burla de la buena y la mala literatura: internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida.

Se trata de un texto muy representativo del redescubrimiento de la narración que se produjo a partir de los años sesenta, hasta el punto de

[2] Roland Barthes: «Introducción al análisis estructural de los relatos» [1966], en *Análisis estructural del relato*, Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.

reconocerse en ella uno de los procedimientos más eficaces y extendidos de producción de sentido. En el marco de la teoría semiótica de Algirdas J. Greimas, se llegará a convertir la narración en la precondición, en un nivel profundo, de cualquier tipo de estructura discursiva, aun cuando ésta no se manifieste en la superficie como forma narrativa al uso.[3] Por otra parte, la prosapia de la narración y su hondura cultural se pusieron en evidencia con la remisión, ahora en el marco de la cultura occidental, al mito como forma originaria y a sus derivaciones a través de la filosofía, de un lado, de la épica y la historia, de otro; y, a partir de ésta, de la novela y otras formas ficcionales. Una perspectiva que, en último término, muestra la modernidad del reconocimiento de un espacio específico para las formas ficcionales de la narración y su conexión básica con otras modalidades narrativas en las que está entrañada desde un punto de vista genético.

Sin embargo, la seducción de la forma narrativa no se limitó al estructuralismo ni, era el caso de Danto, a la filosofía de la historia de sesgo hermenéutico. Recordemos, en este sentido, la proliferación en los últimos treinta años de tesis de cariz narrativista referidas a aspectos culturales y teóricos muy distintos; así, por ejemplo, la reivindicación de un modo de comprensión narrativo, al lado del teórico y del categorial, hecha por Louis O. Mink, el planteamiento de un 'saber narrativo', por Jean-François Lyotard, como una de las bases de su diagnóstico sobre la era posmoderna (véase el capítulo 3), la defensa por Fredric Jameson de una causalidad narratológica que añadir a las tres —mecánica, expresiva y estructural— que, según el filósofo marxista Louis Althusser, actúan en la historia o la reivindicación de la narración y la metáfora como formas básicas de innovación semántica que hace el filósofo francés Paul Ricoeur. Estos ejemplos, dada su gran influencia intelectual, ayudarán a comprender la capacidad configuradora, legitimadora y hermenéutica que, en modo paralelo a su reivindicación puramente literaria, se le reconoce de manera casi generalizada a la forma narrativa.[4]

[3] Algirdas J. Greimas y Joseph Courtés: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* [1979], Madrid: Gredos, 1982. Sobre la posibilidad de localizar estructuras narrativas en textos que aparentemente no poseen este carácter, puede verse Umberto Eco: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* [1979], Barcelona: Lumen, 1981, págs. 152 y ss.

[4] Para más detalles sobre esta cuestión puede verse Fernando Cabo Aseguinolaza: «Sobre la pragmática de la ficción literaria», en Darío Villanueva (ed.): *Avances en Teoría de la literatura*, 187-228; en especial, págs. 208 y ss. Respec-

Se explica así que el fundamento narrativo común haya podido servir como base para la comparación interdiscursiva entre literatura y cine, literatura e historia, literatura y filosofía, etc.[5] No en vano Aristóteles utilizó ya en su *Poética* la noción de *mythos* a manera de referencia principal para contrastar interdiscursivamente dos formas narrativas bien distintas en cuanto a su modo de presentación: la epopeya y la tragedia.

to a la presencia de la narración en la filosofía y en diversos ámbitos científicos, es interesante Christopher Nash (ed.): *Narrative in Culture*, Londres: Routledge, 1990.

[5] Una referencia ineludible es Seymour Chatman: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* [1978], Madrid: Taurus, 1990.

5.2. Narración y relato

Con respecto a esto último, repárese en una circunstancia importante. La narración tal y como la hemos venido entendiendo hasta ahora consiste en una configuración de los acontecimientos, y eso permite aunar el cine y la novela, un cómic y un libro de historia, un mural y una declaración judicial o, incluso, la tragedia y la epopeya. Pero, de estos casos de narración, sólo algunos integran como elemento central al agente del propio hecho narrativo. Es decir, a lo que conocemos normalmente como narrador. La imagen que tenemos de él procede de las narraciones que utilizan un medio lingüístico, donde la enunciación y el papel ineludible de la subjetividad en el lenguaje parecen exigir un origen para la voz que ejecuta la narración.[6]

Subyacen en esta cuestión dos concepciones distintas, aunque no excluyentes, de lo que es una narración: ya una modelización de la realidad mediante la articulación de distintos acontecimientos, ya un modo enunciativo de presentación basado en la figura intermediaria de un agente narrativo. Bien entendido que no se niega que en toda narración haya un agente narrativo,

[6] Es importante recordar en este aspecto el artículo clásico de Émile Benveniste: «De la subjetividad en el lenguaje» [1958], en *Problemas de lingüística general*, México: Siglo XXI, 1971, 179-187.

mas tampoco parece razonable ignorar que en algunas narraciones la presencia discursiva de ese agente como intermediario entre los acontecimientos narrados y el destinatario de la narración se vuelve no sólo visible sino parte constitutiva de la narración misma.

Por ello, afirmaciones frecuentes como que no hay narración sin narrador (Gérard Genette, Tzvetan Todorov) pueden aceptarse únicamente si van acompañadas de las necesarias matizaciones que eviten generalizar como universal semiótico lo que es sólo una de las formas de manifestación lingüística de la narratividad. Especialmente cuando contamos con una distinción claramente reconocida en Aristóteles, al utilizar con sentidos distintos los términos *mythos* y *diégesis*. El primero alude sobre todo a la concepción más extensa de «estructuración de los hechos»; frente al segundo, que se refiere a un particular modo de representar de carácter enunciativo (a través de una voz narrativa). Podríamos hablar, entonces, de *narración* para designar la forma más general y de *relato* para indicar la forma narrativa particular, que incluye la mediación diegética como elemento de la propia representación:

NARRACIÓN	forma general	*mythos*	modelización de la acción
RELATO	forma particular	*diégesis*	modo enunciativo

5.3. Pragmática del relato

La atracción hacia la narrativa en los sesenta tuvo otra faceta no mencionada hasta ahora: la que la presenta como un instrumento privilegiado de interacción social y de modelización de la experiencia cotidiana. La narración, esto es, ya no se reduce a determinados ámbitos y productores con una competencia específica (sean historiadores, literatos, cineastas o incluso narradores tradicionales vinculados al folclore), sino que muestra un alcance y extensión muy dilatados en tanto resulta ser una de las actividades lingüísticas cotidianas más sobresalientes. William Labov, desde su actividad como sociolingüista, constituye la principal referencia en este sentido; particularmente, a través de su atención a los *relatos de la experiencia personal*, que él estudió entre otras manifestaciones lingüísticas de la población negra del distrito neoyorquino de Harlem.

Las observaciones de Labov mostraron, en suma, la virtualidad de la narración para configurar la realidad vivida, especialmente cuando ésta se identifica con la experiencia propia del narrador. Asimismo pusieron en evidencia la importancia de los procedimientos evaluativos, parte constitutiva esencial de estos relatos ordinarios, para introducir una dimensión retrospectiva y reflexiva en la acción narrativa. Y todo ello en el ámbito de estos *relatos naturales*, así llamados también para diferen-

ciarlos de aquellos otros de carácter más artificioso o, si se quiere, literario. Su inserción plena en el marco de las relaciones sociales sugiere, más allá de la evidencia del carácter primario o básico de la sabiduría narrativa, su efectividad como forma de actuación. Un aspecto en el que no se había detenido particularmente Labov, pero que daría lugar a numerosas consideraciones posteriores.[7]

Cualquier relato se proyecta siempre sobre una situación en la que adquiere su pleno sentido. Quien cuenta lo hace necesariamente a partir de una experiencia, llevado por unas motivaciones más o menos precisas y buscando la consecución de unos objetivos. A veces se cuenta para justificar una acción pasada, otras para seducir, también para engañar y provocar en el destinatario del relato una reacción precisa, en muchas ocasiones se busca simplemente entretener o satisfacer la curiosidad de quien se ha interesado por un determinado asunto. Todos estos factores habitualmente no forman parte explícita del relato como tal, de su concreción lingüística, pero definen la situación sobre la que éste se proyecta para dar lugar al *acto narrativo*.

Hablar de *acto narrativo*, en vez de *relato* o *narración*, supone introducir la dimensión pragmática como factor decisivo en la consideración teórica de la narración. En el relato siempre hay alguien que cuenta algo a alguien, y la pragmática involucra necesariamente al enunciador (la fuente de la voz narrativa, que es sobre todo una construcción lingüística) y al enunciatario (hacia el que se orienta el enunciador), sea a través de su representación en el relato mediante elementos deícticos y apelaciones, sea como participantes en la situación o circunstancia que constituye el contexto del acto narrativo.

Estas apreciaciones, surgidas de la consideración de los relatos naturales, tienen idéntica pertinencia para los relatos que usualmente consideramos literarios. También en ellos la relación pragmática entre el narrador y su destinatario, así como el contexto en el que ésta se genera y adquiere sentido, se convierten en un aspecto de atención obligada. No hay diferencia, en este sentido, entre unos relatos y otros, aun cuando los literarios se presenten como ficticios y, por tanto, las circunstancias de la narración, de no ser explícitas, sólo puedan ser inferidas a partir del texto. De hecho el

[7] William Labov: *Language in the Inner City*, Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1972, cap. 9. Hace una reflexión sobre la incidencia para la literatura del análisis de Labov Mary Louise Pratt: *Toward a Speech Act Theory of Literature*, Bloomingnton: Indiana University Press, 1977.

sentido que damos los lectores a muchas novelas y cuentos depende en buena medida del tipo de circunstancia que atribuyamos al acto narrativo y de nuestra particular competencia para constituirlo.

Un factor pragmático decisivo tiene que ver con el hecho de que las narraciones tienden a adquirir diferentes formas en relación con la esfera de comunicación en que se produzcan. Una declaración ante un juez, una confesión a un sacerdote, un chiste, una relación a un amigo de un viaje o de un período de separación prolongado, la explicación de una madre a su hija ya crecida del porqué de determinadas decisiones o ausencias durante su infancia son modelos de narración que remiten a situaciones muy distintas. Algunas se inscriben en el ámbito de la intimidad o las relaciones personales; otras, en cambio, poseen un carácter más institucional y se hallan ligadas a determinados efectos preestablecidos. La formalidad de estas últimas es mayor en el sentido de que las expectativas sobre su disposición y contenido resultan más determinantes que en otros casos. También habría que valorar, por ejemplo, el estatus social o las relaciones de autoridad o poder que vinculan al que cuenta con quien es el destinatario de su relato, por no hablar de condiciones menos aprehensibles como la confianza, la simpatía o el resentimiento que pueda haber entre ellos. La variedad y complejidad de las narraciones son muy grandes a este respecto, pero, de otro lado, resulta hacedero diferenciar determinadas clases de narración de acuerdo con las situaciones en que se producen. Puede acudirse a la noción de *géneros del discurso*, muchos de ellos narrativos, tal como los concibió, por ejemplo, Mijail Bajtín, como un medio para reconocer ciertas constantes, ciertas formas de iteración, en la realidad viva y fluida de los intercambios lingüísticos que se suceden en el medio social.[8]

Sorprende apenas, en vista de todo ello, que se haya calificado a las narraciones de macroactos lingüísticos. Esto es, en el marco de la teoría de los *actos de habla*,[9] como formas de actuación que se realizan a través del discurso lingüístico implicando, pues, una intención, unas circunstancias en las que fundamentan su validez y también determinados indicadores formales que los hacen reconocibles y efectivos como tales. Cada narración, sobre todo en la medida en que incluye actuaciones discursivas de los

[8] Sobre los géneros discursivos en Bajtín puede verse: Domingo Sánchez-Mesa Martínez, *Literatura y cultura de la responsabilidad*, Granada: Comares, 1999, págs. 170-190.

[9] Puede verse la voz *actos de fala* en Equipo Glifo: *Diccionario de termos literarios*, a-d, Santiago de Compostela, 1998.

personajes, comprende muchos actos lingüísticos diversos, pero como entidad de discurso unitaria funciona ella misma como un acto, independientemente de que se cumpla o no su propósito.

Valorar adecuadamente estas cuestiones sobre el funcionamiento pragmático de los relatos ha sido percibido como fundamental para la teoría del relato literario. En especial porque las obras literarias incluyen formas de discurso cotidianas y hasta las adoptan como objeto de representación o de imitación. Piénsese, por poner un solo caso, en algunas de las obras narrativas del escritor Francisco Ayala, como *Muertes de perro* (1958) o *El jardín de las delicias* (1971), en las que se combinan y alternan con profusión distintas formas discursivas: cartas, noticias periodísticas, diálogos en circunstancias variadas...

Es lo que se ha ha denominado en alguna ocasión *mímesis formal*. «Se puede decir que todas las artes de la narración, y de modo eminente las que han nacido de la escritura, son imitaciones de la narración tal como se practica ya en las transacciones del discurso corriente», ha escrito Paul Ricoeur recogiendo una tesis muy difundida actualmente entre los teóricos de la narración literaria.[10] Y en esa imitación o representación no sólo cuentan los aspectos puramente textuales, el estilo o la manera de estructurar secuencialmente los acontecimientos y las partes de carácter evaluativo, sino también las implicaciones pragmáticas de cada género discursivo. La situación de la narración, aunque muchas veces sólo implícita, es un elemento crucial para cualquier aproximación teórica.

[10] Paul Ricoeur *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción* [1984], Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987, pág. 275.

5.4. Historia y discurso

Toda narración parece invitar a la distinción entre los acontecimientos que constituyen la materia narrativa y la forma en que esos acontecimientos son narrados. De otra manera, narrar algo exige que ese algo haya sucedido, aunque sea de forma ficticia. Por eso el tiempo fundamental de la narración es el pasado. Podría decirse, entonces, que cada narración postula necesariamente unos ciertos hechos y que entre éstos y aquélla hay una distancia, no sólo temporal, que se puede entender como de transformación, modelización o formalización: unas mismas circunstancias, todos lo sabemos, pueden contarse de una infinidad de maneras distintas. Pues bien, sobre esta percepción, que como veremos enseguida no está en absoluto exenta de equívocos y confusiones, se asienta una parte fundamental de la teoría narratológica de Occidente. De ahí proceden precisamente diferenciaciones terminológicas como, entre otras muchas, *fábula* y *trama*, *historia* y *discurso*, *asunto* e *intriga*, además de otras denominaciones que procuran complementar estas dimensiones básicas de la narración con otras nuevas.

Sabemos que Aristóteles recurre en su *Poética* a la noción de *mythos*. Es un término que el propio Estagirita parafrasea como «estructuración de los hechos» (*Poética*, 1450b) y explica como el resultado de la mímesis o representación poética de unos hechos o de una acción. Hay,

pues, una delimitación relativamente clara entre los hechos (*praxeis*) y su articulación artística, capaz de servir a los fines y exigencias de la labor poética. Esta última debe ser completa, con un principio y un final, así como definida internamente por la pertinencia y necesidad de sus partes con respecto al conjunto. Uno de los requisitos que el filósofo (*Poética*, 1452a) estipula es trabar entre sí los distintos elementos de la fábula mediante relaciones de causalidad (que unas cosas sucedan a causa de otras) que vayan más allá de la mera sucesividad (que unas cosas sucedan después de otras). *Mythos* —que se ha traducido, siguiendo la tradición latina, como *fábula*, pero también como *argumento*, *historia* o *trama*— alude a la composición de la acción dramática o épica, el aspecto que Aristóteles considera más importante de todos cuantos integran la obra poética, y que como tal es independiente de su modalización enunciativa como relato (diegética) o como diálogo dramático (mimética). La oposición aristotélica contrapone, pues, los hechos en bruto a su articulación poética en la que se hacen primar los principios de pertinencia y causalidad.

Las polémicas posteriores sobre la fábula se centraron especialmente sobre la forma en que debería ser entendida la exigencia de unidad (la célebre *unidad de acción*), dejando de lado la contraposición entre los hechos y su composición poética. Sin embargo este último aspecto, aunque no vinculado ya directamente con la influencia aristotélica, reaparecería con una enorme fuerza en la teoría literaria del siglo XX de la mano de los formalistas rusos. En esta atención hacia los aspectos compositivos de la acción narrativa habían influido algunos antecedentes como la llamada poética morfológica alemana (Bernart Seuffert, Otmar Schissel o Wilhelm Dibelius) o la obra de ciertos académicos preocupados por cuestiones de poética comparada como Aleksander N. Veselovski, en cuya obra la noción de *motivo* era fundamental. Pero serán formalistas como Víctor Schklovsky o Boris Tomachevsky quienes formularían los conceptos básicos a este respecto de *fábula* y *trama* (*sjužet*). Estas son las definiciones que ofrece Tomachevsky:[11]

> La *fábula* es un conjunto de motivos en su lógica relación causal-temporal, mientras que la *trama* es el conjunto de los mismos motivos en la sucesión y en la relación en que se presentan en la obra. No tiene importancia para la fábula en qué parte de la obra entra el lector en conocimiento de un hecho, ni si éste le es comunicado directamente por el autor o en el relato

[11] Boris Tomachevsky: *Teoría literaria*, pág. 186.

de un personaje o mediante un sistema de alusiones indirectas. En la trama, en cambio, lo que importa es, precisamente, *la introducción de los motivos* en el horizonte del lector. Puede servir como *fábula* también un hecho real, no inventado por el autor, mientras que la trama es una reconstrucción enteramente literaria.

Hay varios aspectos a los que es preciso atender. En primer lugar, debe llamarse la atención sobre el hecho de que, a pesar de lo que se podría inferir de la última oración citada, no se plantea una oposición entre una serie bruta de hechos y su formalización narrativa posterior. Por algo el elemento común a las dos nociones es el concepto de *motivo*: recordemos a Veselovski. Estrictamente, la diferencia entre la fábula y la trama radica en la manera distinta de ordenar secuencialmente los motivos, según una disposición causal y cronológica o de acuerdo con el orden en que son presentados ante el lector. Se trata, por tanto, de una cuestión de sintaxis narrativa. Por otro lado, no está de más recordar que el término *motivo* alude a las partes mínimas en que es posible descomponer la unidad temática de la obra, una especie de micronarraciones o frases narrativas («Raskolnikov mató a la vieja», «el héroe murió») y no ciertamente hechos en bruto, lo cual fuerza la conclusión de que tanto la fábula como la trama, en cuanto derivan de la segmentación del *tema* en su conjunto, son posteriores lógicamente al texto y cumplen la función de herramientas para el análisis de la composición narrativa.

Se entiende así que el filólogo italiano Cesare Segre haya insistido en que ambas son el resultado de una paráfrasis de la obra, aunque con distinta orientación. Umberto Eco ha ido más lejos al insistir en que la fábula procede de un ejercicio de abstracción y que muchas veces, en lo que tiene de producto de una síntesis, depende de una decisión adoptada entre posibilidades distintas. O dicho de otra forma: para una misma obra se podrían determinar diferentes fábulas dependiendo de la clave de interpretación y del nivel de abstracción adoptados.[12] Desde este punto de vista la inferencia de una fábula a partir de un determinado relato es el tránsito necesario para ejercicios no sólo de análisis compositivo, sino también de adaptación o transmodalización entre el texto literario y otros medios como el cine, o viceversa.

[12] Cesare Segre: *Principios de análisis del texto literario* [1985], Barcelona: Crítica, 1985, págs. 112 y ss. Umberto Eco: *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, págs. 145 y ss.

A propósito de la inconveniencia —que no todos los teóricos evitan— de confundir la fábula, o lo que más a menudo se prefiere llamar *historia* (véase más abajo), con lo verdaderamente sucedido al margen de cualquier formulación narrativa, no sobra atender a la luz arrojada por los historiadores desde más allá del campo literario. Precisamente porque son practicantes destacados de una forma de narración cuya fábula o historia no puede rehuir de una forma razonable el requisito de la veracidad. Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje de *¿Qué es la historia?*, del historiador británico Edward H. Carr:[13] «Conforme va trabajando, tanto la interpretación como la selección y ordenación de los datos van sufriendo cambios sutiles y acaso parcialmente inconscientes, consecuencia de la acción recíproca entre ambas. Y esta misma acción recíproca entraña reciprocidad entre el pasado y el presente, porque el historiador es parte del presente, en tanto que sus hechos pertenecen al pasado. El historiador y los hechos de su historia se son mutuamente necesarios. Sin sus hechos, el historiador carece de raíces y es huero; y los hechos, sin el historiador, muertos y faltos de sentido».

Los hechos que componen la historia, entendida como fábula de los relatos historiográficos, son el resultado de una selección, de una definición de la índole de facticidad pertinente, de fórmulas complejas de conexión entre los acontecimientos; es decir, son consecuencia de las pautas interpretativas y de las perspectivas implícitas al ejercicio narrativo. La fábula, la historia, no es sencillamente la referencia del relato, sino una consecuencia de la modelización narrativa de la realidad que todo relato implica.

Al lado de la distinción formalista, a veces como consecuencia de ella, ha habido otras distinciones terminológicas homologables. No es el caso, sin embargo, de la diferenciación operativa en el mundo anglosajón entre *story* y *plot*, que tiene una fundamentación distinta. A veces se olvida que para E. M. Forster, quien en 1927 consagró esta discriminación terminológica, *story* y *plot* sugerían dos formas contrapuestas de entender la narración, y no dos niveles de una misma narración. Además lo ejemplificaba con novelas concretas para cada uno de los casos: la primera más elemental y primitiva, basada en la mera sucesividad cronológica de los acontecimientos narrados y en la capacidad para suscitar la curiosidad del lector acerca de lo que vendría después en el relato, tenía como epítome a Walter Scott; y la segunda, más sofisticada y mejor valorada, donde

[13] Edward H. Carr: *¿Qué es la historia?* [1961], Barcelona: Ariel, 1987, pág. 86.

primaba la causalidad y el diseño intelectual de su desarrollo, era ejemplificada con la figura de George Meredith.[14] Debe advertirse que la causalidad no determina en este caso un orden causa-efecto, sino una conexión que, sobreponiéndose a la temporalidad, define la pertinencia de los distintos elementos de la trama y de su disposición. Tal diada —muy representativa en realidad del elitismo estético de un cierto modernismo— recuerda indudablemente alguna de las consideraciones de Aristóteles sobre el *mythos* y, al mismo tiempo, explica que se haya podido aproximar a la concepción formalista al haber insistido sobre la menor o mayor presencia de la sucesividad temporal en cada una de las formas.

Pero la oposición más extendida es probablemente la de *historia* y *discurso*. El discurso se identifica con la *forma* correspondiente a un determinado *contenido* narrativo, adecuando de este modo, desde una perspectiva estructuralista, el análisis de la narración al concepto saussereano de signo lingüístico. Recuérdese, en este sentido, que el contenido del signo no es nunca un objeto real sino un concepto o imagen psicológica, de la misma manera que la historia —en la medida en que la analogía con el signo resulta válida— no sería tanto un conjunto de hechos como el resultado de una inferencia a partir de una forma o discurso dado. No obstante, hay un aspecto de la distinción estructuralista entre historia y discurso que resulta novedoso con respecto a la tradición formalista, donde predominada la perspectiva puramente sintáctica. Se trata del protagonismo que adquiere la enunciación.

En efecto, fue Émile Benveniste quien, a la luz de algunas observaciones anteriores de Buyssens, introdujo esta distinción en la teoría estructuralista para referirse concretamente a dos sistemas de enunciación: el de la historia, que primaría el momento del acontecimiento mediante ciertos tiempos verbales (el pretérito indefinido); y el del discurso, que pondría de relieve el momento del habla a traves también de ciertos tiempos verbales (presente, pretérito perfecto) y de la presencia de deícticos, haciendo así patente la presencia de la voz y, en nuestro caso, del narrador. Tzvetan Todorov se apropió muy pronto de la distinción de Benveniste para adecuarla al ámbito narratológico: «[la obra narrativa] es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido [...] Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los

[14] E. M. Forster: *Aspectos de la novela* [1927] Madrid: Debate, 1983.

acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer».[15]

Sin embargo, a este doblete terminológico se le pueden añadir aún otros miembros. Lo ha hecho, por ejemplo Gérard Genette, quien introduce una nueva dimensión al delimitar tres niveles frente a los dos habituales en otras aproximaciones:[16]

> Propongo [...] llamar *historia* el significado o contenido narrativo [...], *relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y *narración* al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce.

Insiste Genette en que sólo lo que él llama *relato* se ofrece directamente al análisis, ya que coincide con el texto accesible al lector, mientras que la *historia* y la *narración* dependen del relato y sólo se ofrecen al lector de forma mediata o indirecta. Por otra parte, equipara *historia-relato* con la pareja *historia-discurso* de Todorov, a los que añade el marco pragmático de la *narración*, la circunstancia, en suma, en la que se desarrolla y adquiere sentido lo que más arriba denominábamos *acto narrativo*. No obstante, lo que para Todorov, en línea con Benveniste, eran dimensiones coexistentes de la obra tienden en Genette a adquirir autonomía propia al asociarse con una lógica temporal que naturaliza los conceptos utilizados como si fuesen parte inherente del proceso de escritura:[17]

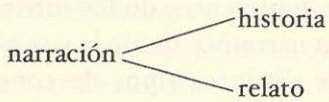
> El verdadero orden, en un relato no ficticio (histórico, por ejemplo) es, por supuesto, *historia* (los acontecimientos desarrollados), *narración* (el acto narrativo del historiador) y *relato*, el producto de esa acción, susceptible, en teoría o en la práctica, de sobrevivir como texto escrito, grabación, recuerdo humano. Sólo esa permanencia autoriza a considerar el relato como posterior a la narración: en su primera aparición, oral o incluso escrita, es perfectamente simultáneo, y lo que los diferencia no es el tiempo sino el aspecto, porque el *relato* designa el discurso pronunciado (aspecto sintáctico y semántico, de acuerdo con los términos de Morris) y la *narración*, la situación *en* la que se profiere: aspecto pragmático. En la ficción, esta situa-

[15] Tzvetan Todorov: «Las categorías del relato literario», en Roland Barthes y otros: *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.

[16] Gérard Genette: *Figuras III* [1972], Barcelona: Lumen, 1989, pág. 83.

[17] Gérard Genette: *Nuevo discurso del relato* [1993], Madrid: Cátedra, 1998, pág. 13.

ción narrativa real es falsa (es precisamente esa falsedad o *simulación* —quizá la mejor traducción del griego *mímesis*— la que define la obra de ficción), pero el orden verdadero sería, más bien, algo así como



en el que el orden narrativo instaura (inventa) *al mismo tiempo* la historia y su relato que son, por tanto, perfectamente indisociables. Pero ¿ha existido jamás una ficción pura? ¿O una no ficción pura?

Sin complicar más las cosas, tenemos un conjunto de categorías que se aproximan en su sentido, aunque sin coincidir nunca del todo entre sí. Según los casos, los distingos terminológicos dependen de oposiciones como la del ámbito de los hechos frente al de su representación poética (Aristóteles), la del orden sintagmático causal frente al orden sintagmático artístico (formalistas) o la del efecto referencial del lenguaje frente a la reflexividad enunciativa (Benveniste y Todorov). E incluso el principio dual dominante admite ser incrementado con alguna dimensión suplementaria, como acabamos de ver, al tiempo que se sostiene su pertinencia sobre un presunto orden genético del relato.

Podría sistematizarse lo anterior de la siguiente manera:

ARISTÓTELES	TOMACHEVSKY	TODOROV	GENETTE
			narración
	trama	discurso	relato
mythos	fábula	historia	historia
praxeis (hechos)			

El cuadro permite apreciar diferencias cruciales. Así, la que separa el ámbito de los hechos no sometidos a ningún tipo de elaboración de lo que sería el resultado de la imposición de una trabazón causal, o la que diferencia esta configuración causal-cronológica de la articulación que se percibe en el texto. Con todo, importa no perder la conciencia de las profundas diferencias conceptuales que separan unos modelos y otros. Equiparar, por ejemplo, trama y relato resulta abusivo, ya que la última noción se identifica claramente con la realidad concreta del texto narrativo mientras que la primera es el resultado de una recomposición *a posteriori* de las unidades

mínimas en que se ha podido segmentar el texto desde el punto de vista temático (los motivos). Se hace evidente la necesidad de ser extremadamente cauteloso en el uso de estas categorías, si bien la misma confusión que crean nos vuelve conscientes de los intrincados problemas involucrados en la composición narrativa: desde la voz y la enunciación, pasando por el establecimiento de distintos tipos de conexiones entre las diferentes unidades de contenido, hasta la circunstancia misma en que la narración se desarrolla para que pueda ser considerada, según veíamos en el apartado 5.3, como manifestación de un acto narrativo.

Pero no queda aquí la cosa. Hay otra dimensión, que además ha desempeñado un papel de primer orden en la narratología moderna. Es lo que Cesare Segre ha tratado de incluir como un nivel más —al lado de los que él denomina *discurso*, *trama* y *fábula*— con la denominación de *modelo narrativo*. Remite fundamentalmente al campo de análisis abierto por Vladimir Propp, contemporáneo de los formalistas, en su libro *Morfología del cuento* (1928),[18] donde analizó un *corpus* de cien cuentos de hadas rusos desde la perspectiva de sus motivos constituyentes. Pero de una forma distinta a la de Veselovski o Tomachevsky: su objetivo no era simplemente el mostrar la difusión de ciertos motivos en distintas tradiciones folclóricas o literarias ni analizar el modo en que estos motivos se disponían secuencialmente en un determinado relato. Más allá de todo ello, situó los motivos en una perspectiva de conjunto, esto es, *holística*, analizándolos de acuerdo con el papel que cada motivo desempeña en relación con la totalidad del relato en el que se integra, o si se quiere con el desarrollo de la trama, tratando de mostrar que esos papeles son comunes a los cuentos objeto de su análisis. Resultan de este modo una serie de *funciones*, elementos invariantes que es posible identificar tras las variantes (motivos) particulares de cada uno de los cuentos de hadas que él considera.

El planteamiento de una macroestructura arquetípica que permitiese interpretar los relatos concretos como manifestaciones superficiales estaba llamado a un gran éxito en el marco teórico del estructuralismo. Merced a la labor pionera en este sentido del antropólogo Claude Levi-Strauss, Barthes, Todorov, Claude Bremond o Greimas, entre otros, avanzaron en

[18] Vladimir Propp: *Morfología del cuento* [1928], Madrid: Fundamentos, 1971. Es muy interesante para todas estas cuestiones el capítulo 6, «La poética formalista de Alemania a Rusia», de Lubomír Doležel: *Historia breve de la poética*.

esa dirección con propuestas y planteamientos distintos, aunque siempre con la pretensión de dar con una lógica o una gramática implícita.

Un *modelo narrativo* representa, pues, un grado de abstracción mayor que el de la *historia* con respecto al *discurso* en la medida en que su principal característica es la de ser común a un conjunto de relatos. La gran ambición desde una perspectiva estructuralista sería precisamente conseguir definir un modelo o paradigma narrativo único para todas las narraciones posibles. Una pretensión en la que destacó sobre todo la estricta la labor de formalización llevada a cabo por Greimas.[19]

[19] Una crítica de este modelo narratológico puede verse en Andrew Gibson: *Towards a postmodern theory of narrative*, Edimburgo: Edinburgh University Press, 1996.

5.5. El narrador en el relato

El eje del relato coincide con la figura del narrador, al menos cuando hablamos de relatos en el sentido fuerte del término, es decir, de narraciones caracterizadas por la *diégesis*. En ellos el narrador es el origen del discurso, el mediador necesario entre el mundo narrativo y los receptores del relato, la encarnación del *lenguaje representante*, el responsable de la articulación concreta de la *trama* y de la selección y conexión causal de los elementos de la *fábula*. Las dimensiones de su quehacer son múltiples, por tanto; así como los efectos que su actuación produce sobre el relato. Y estas virtualidades del narrador, centrales en cualquier tipo de narración diegética, le corresponden como atributos ineludibles, aun cuando estemos ante relatos ficticios: la actuación del narrador constituye una parte fundamental de la ficción narrativa, la cual no se limita a los hechos contados. Por ello se puede comprender que la atención de la narratología se haya centrado muy en particular sobre esta figura.

Esta atribución de un papel tan relevante al narrador ha sido matizada o incluso desmentida en ocasiones. Frente al énfasis sobre la voz narrativa, algunos teóricos —que piensan sobre todo en relatos en tercera persona de carácter nouménico (véase más bajo)— han insistido en que las ficciones narrativas carecen característica-

mente de narrador antropomorfo. Käte Hamburger se refirió a la narración ficticia como una manifestación lingüística en la que se quebraría la estructura básica entre un sujeto y un objeto de enunciación, ya que no poseería un sujeto de la enunciación parangonable al de un enunciado real. Ann Banfield insistió, por su parte, en el carácter abstracto del lenguaje de la ficción narrativa, ligado a la escritura y ajeno, por tanto, al tinte subjetivo que se asocia a la figura del narrador. Por eso habla de *unspeakable sentences*, 'frases indecibles', implicando que el lenguaje de la narración literaria, en particular cuando representa expresiones o sentimientos de un tercero, no admite la atribución a la persona de un narrador. La prueba la encuentra, al igual que Hamburger, en procedimientos como el discurso indirecto libre.[20]

El narrador se deja entender sobre todo como el sujeto principal de la enunciación, tal como la concibe Benveniste. Su presencia en el relato se relaciona, pues, con la dimensión del discurso, en donde se sitúan las huellas dejadas en el relato por la circunstancia en la que se produce. Por supuesto, no todos los relatos desarrollan de igual forma su aspecto discursivo. En algunos, las referencias del narrador a sí mismo, a su destinatario o al entorno en el que realiza su narración son prolijas, mientras en otros parece eludirse sistemáticamente cualquier indicio que apunte a su locutor o a la situación que este ocupa. Puede ser interesente contrastar estos dos fragmentos:

A) Llegar un buen día a tu casa, abrir jovialmente la puerta y encontrar a tu mejor amigo asesinado en el salón, es como para dudar si esa mañana te has despertado. Eso fue exactamente lo que le sucedió al inspector de policía Ernesto Ibáñez.
(Germán, Sánchez Espeso, «La reconstrucción de los hechos», *Baile de disfraces*, 1983)

B) Chéspir mira a Paula atareada en extraer la carne del bígaro con un alfiler sin que se le derrame el paquetito que contiene el resto. El puerto de San Sebastián al anochecer. La brisa continua les envuelve en olor a mar y se escucha el chocar de los balandros alineados.
(José María Guelbenzu, *La noche en casa*, 1977)

[20] Käte Hamburger: *La lógica de la literatura* [1957], Madrid: Visor, 1995. Ann Banfield: *Unspeakable sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston: Routledge & Kegan Paul, 1982.

Ninguno de los dos es un caso extremo. Comparten además el relato en tercera persona. Pero, en el primer fragmento, el narrador comenta desde su propia situación, aunque ésta sea sólo implícita, utiliza la segunda persona y hace patente, en consecuencia, un ámbito de intermediación entre los hechos que introduce y los destinatarios de su relato. En el segundo caso, no hay nada de ello: el narrador cede el primer plano a los hechos de la historia, evita comentarios que manifiesten una perspectiva propia e incluso utiliza el presente para reforzar el efecto de que, como diría Benveniste, «los sucesos se plantean como se producen, a medida que aparecen en el horizonte de la historia [...] parece que los acontecimientos se cuentan ellos solos».

Sin embargo en los dos textos hay narrador, aunque alguna vez se haya defendido la posibilidad de relatos que se cuenten a sí mismos. En realidad, estas defensas se justifican en la mayor parte de los casos por una preferencia, estética e ideológica, en favor de una forma de relato objetiva, caracterizada por la exclusión cuidadosa de las trazas del acto narrativo. La han defendido autores como Henry James, Percy Lubbock, José Ortega y Gasset o Norman Friedman sobre la base de un relato que disimule lo más posible su condición diegética, privilegiando lo que el novelista Henry James llamó el *showing*, la mostración mimética, frente al *telling*, el relato diegético. En palabras rotundas de Ortega: «Toda referencia, relación, narración, no hace sino subrayar la ausencia de lo que se refiere, relata y narra. Donde las cosas están huelga contarlas».[21] Claro que, frente al énfasis por la mostración, se puede afirmar que, de hecho, esta realización presuntamente objetiva del relato no es más que «un estado particular marcado por exclusiones o abstenciones», una forma específica de discurso «en la que las huellas de la enunciación sólo estaban provisional o precariamente suspendidas».[22] Los llamados relatos naturales abundan de hecho en todo tipo de marcas discursivas. Podría incluso aventurarse que en la tradición literaria moderna ha ido cobrando cada vez más protagonismo esta presencia de la enunciación en el relato, lo cual no es ajeno al uso tan frecuente de las formas autobiográficas y memorialísticas en la escritura de ficción y, en general, con la problematización o, simplemente, la ironía sobre los procedimientos y presupuestos propios de la narración.

[21] José Ortega y Gasset: *Ideas sobre la novela* [1925], en *Obras completas*, tomo III, Madrid: Revista de Occidente, 1947, pág. 391.
[22] Gérard Genette: *Nuevo discurso del relato*, pág. 68.

Relatos fenoménicos y nouménicos

Conectada con estas consideraciones, se halla la distinción entre *relatos fenoménicos* y *nouménicos*.[23] La diferencia depende de la posible situación del acto narrativo o de la propia narración en una circunstancia específica como resultado del énfasis sobre la dimensión discursiva del relato (comentarios del narrador sobre su propia tarea, apelaciones al destinatario, etc.) o de alguna intervención ajena al propio narrador. Algunas obras literarias, las que podemos identificar como *relatos fenoménicos*, crean un determinado marco para el relato desde el punto en que incorporan como parte esencial de la propia obra narrativa una cierta información sobre las circunstancias en que se ha producido la narración, sobre sus motivos, o bien sobre el proceso de su transmisión o hallazgo. El acto narrativo se presenta, pues, de un modo mediato, sometido a una perspectiva externa que puede actuar en sentidos muy diferentes: ya legitimando ya poniendo en cuestión el valor pragmático del relato. Por ejemplo, se ha insistido en varias ocasiones en la importancia de procedimientos como el del *manuscrito encontrado* —el fingimiento del hallazgo de un manuscrito como medio de dotar de verosimilitud al relato que supuestamente contiene— para abrir un espacio para la ficción narrativa durante la Edad Media. Una práctica muy presente en las obras de caballerías, que sería llevada a extremos muy productivos desde el punto de vista literario por Ariosto o Cervantes. También cabe favorecer que el propio narrador, sobre todo cuando el relato tiene un componente autobiográfico, aluda a la situación de la escritura: recuérdense, sin ir más lejos, las principales narraciones picarescas, en donde se hace explícita repetidamente la importancia del destinatario como impulsor de la escritura.

Frente a estas posibilidades, que están en la base de los relatos metaficcionales contemporáneos, hay otros muchos relatos que renuncian a cualquier justificación o situación y se desarrollan con una impecable

[23] Oscar Tacca (*Las voces de la novela*, Madrid: Gredos, 1973, págs. 117-118) se refería al concepto de *fenomenicidad*. Sobre la oposición de resonancias kantianas entre narración fenoménica y nouménica, véase, entre otros lugares, Darío Villanueva: «Narratario y lectores en la evolución formal de la picaresca» [1984], en *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*, págs. 138-139.

indiferencia hacia estos aspectos, absolutamente confiados en su propia evidencia para evitar dar cuenta de sí mismos como productos narrativos. Son estos últimos los llamados *relatos nouménicos*. Compárense respectivamente los siguientes comienzos de un cuento de Jorge Luis Borges y de una novela de Juan Benet:

C) Bioy Casares trajo de Londres un curioso puñal de hoja triangular y empuñadura en forma de H; nuestro amigo Christopher Dewy, del Consejo Británico, dijo que tales armas eran de uso común en el Indostán. Ese dictamen lo alentó a mencionar que había trabajado en aquel país entre las dos guerras [...] De las historias que esa noche contó, me atrevo a reconstruir la que sigue. Mi texto será fiel: líbreme Alá de la tentación de añadir breves rasgos circunstanciales o de agravar, con interpolaciones de Kipling, el cariz exótico del relato. Éste, por lo demás, tiene un antiguo y simple sabor que sería una lástima perder, acaso el de las mil y una noches.
(Jorge Luis Borges, «El hombre en el umbral», *El Aleph*, 1949)

D) —Ya te puedes ir —dijo la señora y de nuevo se caló los lentes y de nuevo empuñó la pluma para reanudar los asientos de su libro de caja, apaisado y abierto encima de su libro mayor, en cartoné de tapas negras y lomo y cantoneras rojas, de formato vertical. El administrador se levantó de la silla, a un lado del escritorio pero fuera del haz de luz del flexo.
(Juan Benet, *En la penumbra*, 1989)

Por supuesto, el inicio de un relato no tiene por qué determinar su carácter fenoménico o nouménico, pero en muchas ocasiones ofrece indicios patentes de una cosa o la otra. En «El hombre del umbral» se nos informa acerca del narrador del relato principal y de las circunstancias en que se realiza. En este caso, se da además la aparición de una voz —instancia enunciativa— distinta a la del narrador central del relato, que comienza inmediatamente después del pasaje citado, y al cual, de algún modo, domina. Un nuevo nivel diegético aparece, en consecuencia, enmarcando el relato que da título al cuento y, con él, un enunciador adicional, pero capaz de cobrar un protagonismo más que notable. La propia ironía a propósito de su fiabilidad como intermediario y de las tentaciones de entrometerse son bien indicativas en este sentido. No

siempre es así en los relatos fenoménicos, pero ocurre con relativa frecuencia.

Por lo que se refiere a *En la penumbra*, el relato surge sosteniéndose a sí mismo, sin alusión alguna al origen ni a la situación de la voz narrativa, que se constituye a medida que va progresando su propia actuación.

En definitiva, los relatos fenoménicos suponen un desarrollo explícito, en distintos grados y con diferentes procedimientos según los casos, de lo que Genette llamaba *narración*: recordémoslo, el «acto narrativo productor y, por extensión, el conjunto de la situación real o ficticia en que se produce». Una dimensión omitida, aunque siempre latente, en los relatos nouménicos.

Focalización

Estos aspectos no deben considerarse inocentes desde el punto de vista de la estrategia narrativa. Por una parte, entra en juego la decisión de evidenciar o no el carácter pragmático de cualquier acto narrativo; esto es, de hacer patente su dependencia de una situación precisa. Así se llama la atención sobre los niveles de enunciación en el relato, aspecto del que nos ocuparemos en seguida. Pero conviene atender antes a otro de los componentes esenciales de la figura del narrador: el que se suele denominar *focalización, visión* o *punto de vista*, es decir, la manera en que se regula la información narrativa, que, en lo fundamental, transmite el narrador. Se trata de un aspecto que complementa el referido a la *voz*, principal punto de consideración hasta aquí.

¿Qué grado y qué tipo de conocimiento exhibe el narrador? ¿Cuál es su posición como perceptor de lo narrado? Son preguntas cuya respuesta puede hacerse explícita en el caso de ciertos relatos fenoménicos, mas otras muchas veces es preciso analizar el desarrollo del propio relato para llegar a alguna conclusión. En todos los casos, sin embargo, resulta un aspecto esencial de la mediación característica de la diégesis y condiciona tanto la conformación de la historia contada, dependiente de la información accesible al narrador en función de su perspectiva, como la discursividad misma del relato, ya que las técnicas narrativas empleadas y el modo en que se presentan los hechos constituyen la manifestación más relevante de esta mediación.

Las aproximaciones a esta cuestión han sido extraordinariamente abundantes al menos desde finales del siglo XIX. Con todo, seguramente ha sido la propuesta de Genette la que ha logrado situarse como principal punto de referencia. Es una concepción de la focalización —así denomina él esta categoría— basada en diferentes grados de la restricción de la perspectiva del narrador. La *focalización cero* remite a la visión privilegiada de un narrador omnisciente cuyas posibilidades de conocimiento no tienen límites: lo mismo puede inmiscuirse en la interioridad psicológica de los personajes que penetrar en los antecedentes de la historia narrada o acceder a los detalles más nimios de la realidad representada. Frente a esa falta de limitaciones, la *focalización interna* restringe la percepción del narrador a la de uno o varios personajes y la *focalización externa* se identifica con la propia de un hipotético observador que, siempre desde fuera, contempla las acciones y palabras de los personajes como meras manifestaciones de algo en lo que no puede penetrar.

Genette sigue la tradición de otros narratólogos como Jean Pouillon o Tzvetan Todorov en su esfuerzo por discriminar las categorías de focalización y de voz, ya que, como se deduce de lo anterior, no siempre coinciden el origen de la voz y el de la perspectiva narrativas: en ocasiones esta última remite a un personaje cuya voz no se 'oye' en el relato.

Como ejemplo de *focalización externa* podría valer el pasaje de Guelbenzu mencionado más arriba (texto B). Los siguientes fragmentos, ambos de una misma novela, ilustran respectivamente la *focalización interna*, en donde el narrador se limita a la visión de un personaje dando lugar a una falta de correspondencia entre voz (del narrador) y visión (del personaje), y la *focalización cero*, cuando el narrador excede la perspectiva del personaje introduciendo patentemente su propio conocimiento de las cosas:

E) Aguzó el oído, pero el silencio era cada vez más espeso y luego comenzó a sentir aquel sumbido del verano. Notaba que el bote se deslizaba sobre el agua y que tropezó dos o tres veces contra algo, presumiblemente contra la costa. Ojalá que se alejase de la costa. ¿O acaso sería mejor saltar sobre ella y desaparecer entre los árboles? No. Esperaría allí a ese hijo de puta. Después de todo no iba a rematarlo por un pato criollo.
(Haroldo Conti, *Sudeste*, 1962)

F) Él había notado una leve diferencia entre los dorados. Unos tenían la trompa más alargada y otros, en cambio, la mandíbula

> inferior hacia arriba, como las tarariras. El primero es el *Salminus maxillosus*, y el segundo el *Salminus brevidens*. Él ignoraba estos nombres, naturalmente, pero de todas maneras había advertido la diferencia y prefería al último por su aspecto más agresivo, con aquella magnífica cabeza de oro semejante a un yelmo. Pero en cualquier caso, así se tratara del magnífico *Salminus brevidens*, cuando todo había terminado y el pez se moría en el fondo del bote, no estaba tan contento como era de suponer, sino más bien triste.
> (Haroldo Conti, *Sudeste*, 1962)

Como resulta notorio, la perspectiva o la focalización ni tiene por qué permanecer constante a lo largo relato, como hacía ver E. M. Forster en unas páginas llenas de ironía y sentido común (capítulo cuarto de *Aspectos de la novela*), ni puede restringirse a la idea de un mero conocimiento objetivo de lo narrado ni su alcance a una metáfora de carácter puramente visual. Hay otros factores que son al menos tan relevantes como éstos y que, no obstante, permanecen al margen de buena parte de las aproximaciones narratológicas.

Han destacado estos aspectos fundamentalemente autores de la tradición teórica eslava, en especial rusa. Boris Uspenski, por ejemplo, distingue apropiadamente cuatro estratos distintos en el punto de vista.[24] El *evaluativo-ideológico* apunta a las valoraciones y a las actitudes ideológicas ante el mundo que se representa, que caracterizan al narrador y que éste puede también tomar de algunos de los personajes. El *fraseológico* delimita los usos lingüísticos definidos por la manera de llamar a los personajes o a otros elementos del mundo referencial de la narración o por la forma de asumir el narrador los lenguajes ajenos (véase más abajo el punto 5.7). El *espacio-temporal* trata de acoger las perspectivas variables, patentes en los elementos de carácter deíctico, respecto de los espacios (a través de qué visiones se nos presentan) y al tiempo (qué situación temporal determina el pasado, presente y futuro narrativos). Y, por último, habla también Uspenski de un estrato *psicológico*, que viene a coincidir con el ámbito de la focalización tal y como lo consideraba Genette.

[24] Boris Uspenski: *A Poetics of Composition*, Berkeley: University of California Press, 1973.

Tómense como ejemplo de lo anterior las líneas siguientes de un cuento de Clarín, donde el narrador adopta una posición evaluativo-ideológica muy alejada de la de los personajes a los que se refiere y, además, alude de manera fácilmente reconocible al modo de hablar de esos mismos personajes, el cual dista también claramente del suyo propio:

G) Amparo, que había sido refractaria al matrimonio, porque prefería la *flirtation* cosmopolita a que vivía entregada viajando por Francia, Suiza, Bélgica, Italia y España, acabó, porque exigencias económicas la obligaron a escoger uno entre docenas de pretendientes, por jugar el marido a cara y cruz, como quien dice. Era supersticiosa y pidió consejo a no sé qué agüeros pseudopiadosos para elegir esposo. Y se casó con el que la suerte quiso, aunque ella achacó la elección a voluntad o diabólica o divina: no estaba segura. Por supuesto que a su marido, a quien dominaba por la seducción carnal y por la energía del egoísmo ansioso de placeres, le impuso la obligación de mimarla como su madre había hecho; de tratarla a lo gran señora; y según ella, las grandes señoras tenían que vivir con gran independencia y muy por encima de ciertas preocupaciones morales, buenas para las cursis de la clase media provinciana.
(Leopoldo Alas, 'Clarín', «Aprensiones», 1898)

Participación en la historia

Por último, interviene en la caracterización del narrador su participación o no en la historia. La cuestión básica aquí es la de si quien narra es al mismo tiempo personaje. Secundariamente, cabe también algún tipo de precisión, en el caso de que efectivamente sea personaje, a propósito de su mayor o menor relevancia como tal. Los ejemplos hasta ahora aducidos han mostrado mayoritariamente narradores que no participan en la historia.

Volviendo una vez más a Genette, habría que distinguir, de acuerdo con lo anterior, entre *narradores heterodiegéticos*, ajenos a la historia que cuentan, y *narradores homodiegéticos*, con una relación de identidad con alguno de los personajes de la historia. En una frase tan rotunda como discutible, afirma Genette que «la ausencia es absoluta, pero la presencia

tiene grados». Esto es, el narrador heterodiegético no admite matizaciones ulteriores: su exterioridad respecto de la historia lo definiría absolutamente. En cambio, el narrador homodiégético podría, si su protagonismo así lo justifica, alcanzar la categoría de *autodiegético*. Sería el narrador que escribe de sí mismo; por antonomasia, el narrador autobiográfico.

5.6. Instancias y niveles de la enunciación narrativa

Parece difícil discutir la posición central que ocupa el narrador. Sería, no obstante, un grave error reducir a él la densidad enunciativa del relato, especialmente cuando, como sucede en la mayor parte de los relatos literarios, la acción del narrador tiene al lector común más como contemplador que como destinatario. Dicho de otra forma, los lectores no están involucrados de modo directo en el acto narrativo protagonizado por el narrador, sino que asisten al conjunto de una construcción literaria en la que un narrador dirige un relato a un destinatario, con posibles menciones adicionales a otro tipo de receptores, y en la que pueden hacerse presentes también otras voces y otras actitudes. Cabe la posibilidad de que se manifieste, por poner un caso, la divergencia de valoraciones y posiciones ideológicas entre el narrador y el autor de una novela, o que, además del narrador, se imponga la presencia adicional de un editor, recopilador o incluso comentarista. Cualquier relato, especialmente cuando se produce o se recibe desde una perspectiva literaria, posee una densidad discursiva —en el sentido que da Benveniste al término— muy intensa, que ha de ser afrontada por la teoría y la crítica narratológicas.

El pensamiento narratológico, en su modelo estructuralista clásico, encontró en este terreno un campo idóneo para el desarrollo prolijo de un conjunto de catego-

rías que, casi siempre, daban lugar a una serie cerrada de estratos o niveles claramente delimitados. Como sucede a menudo, esta rígida categorización se entendió como realmente existente en los relatos, de modo que la labor del crítico o del teórico era reconocerla con la mayor precisión posible en las obras concretas. Esta tendencia se vio puesta en cuestión en los años 80 y 90 del siglo pasado por diversos estudiosos de la narración que partían de presupuestos menos favorables a las jerarquías y a las estratificaciones nítidas. No obstante, algunas de las categorías surgidas en el marco clásico han mostrado su utilidad como punto de partida para el análisis.

Narratario

Una de las primeras categorías que se definieron para tratar de captar desde el punto de vista analítico esta complejidad enunciativa es la de *narratario*. A principios de los años 70, primero Gerald Prince y muy poco después Gérard Genette llamaron la atención sobre esta figura.[25] El narratario es «el destinatario interno, principio constructivo integrante de todo discurso narrativo que, independientemente de que su presencia sea explícita o implícita, representa una función necesaria para que un texto se articule como relato: es el *alocutario* figurado al que un *locutor figurado* (el narrador) dirige su discurso».[26] Insistía Prince, de hecho, en que no hay relato sin narratario en la medida en que la decisión misma de contar algo exige un alguien, concreto o hipotético, individualizado o indefinido, a quien hacerlo.

Por tanto, el narratario no tiene siempre representación textual. No obstante, las formas posibles de hacerse presente el narratario son muy diversas, desde apelaciones directas y elementos deícticos en segunda persona a preguntas sin aparente destino o consideraciones que más o menos

[25] Gerald Prince: «Notes towards a Categorization of Fictional 'Narratees'», *Genre*, 4 (1971), 100-105. Gérard Genette *Figuras III*, págs. 312-315. En nuestro país Darío Villanueva («Narratario y lectores en la evolución formal de la picaresca») y José María Pozuelo Yvancos («El pacto narrativo: Semiología del receptor inmanente en el *Coloquio de los perros*» [1978], en *Del Formalismo a la Neorretórica*, Madrid: Taurus, 1988, 83-117) coinciden en abordar la cuestión del narratario en el marco de una concepción general de los niveles de enunciación narrativa y en restringir el alcance de la noción con respecto al criterio de Prince o Genette.

[26] Santiago Renard: «Sobre el narratario: problemas teóricos y metodológicos», *Cuadernos de Filología (Teoría: lenguajes)*, 1 (1985), 273-289, pág. 274.

patentemente prevean y traten de condicionar las reacciones de un destinatario. Cuando es así, habla Prince de un *overt narratee*, por contraste con la situación en la que no hay indicios expresos de un narratario (*covert narratee*). En el siguiente pasaje, un narrador heterodiegético utiliza la primera persona de plural con una clara alusión a un narratario genérico al que, creando una cierta complicidad ideológica, llama la atención sobre la manera de interpretar el sentido de una descripción:

A) Entre el camino y el colegio, así como aislador de paz que aquiete y embote el tráfago del siglo y sus pecaminosas estridencias, hay pradezuelos mullidos, muy rapados y verdes; los cortan aquí y acullá unas veredas de arena pajiza, las cuales, reptando y curvándose en cierta blandura jesuítica, van a meterse en el convento, por debajo de las puertas. Véase cómo por medio de un sencillo expediente nos inculcan provechosa lección a tiempo que se nos pone al cabo del espíritu de la Orden.
(Ramón Pérez de Ayala, *A.M.D.G.*, 1910)

Por lo que se refiere a su relación con la historia, podrían distinguirse teóricamente tantos tipos de narratario como de narrador. Hay narratarios homodiegéticos, personajes también de la historia, y heterodiegéticos, ajenos a ella. Pueden también asumir toda clase de actitudes ideológicas, más o menos próximas a las del propio narrador. De hecho las posibilidades de conferir un rendimiento narrativo importante a esta figura se derivan de la índole de la relación que mantienen el narratario y el narrador, dependiendo del nivel de información, de la posición social o la jerarquía, de los diferentes intereses en relación con la historia. Tampoco se olvide la cercanía variable que el narratario puede tener con los lectores. Un buen ejemplo de todo ello lo constituye el *Lazarillo*, donde tenemos un narrador que se dirige repetidamente a alguien aludido como *Vuestra merced*: una porción muy relevante de las interpretaciones de la obra dependen, en último término, de la clase de relación que se atribuya al narrador y narratario, así como de los valores e ideología que se les suponga a cada uno de ellos.

Cuando se introducen relatos intercalados en el principal, la situación discursiva del relato secundario se puede hacer explícita, particularmente cuando son personajes del relato primero los que se convierten en narrador y narratario del segundo. Para estas circunstancias, se ha recurrido a los términos de *paranarrador* y *paranarratario*, con el objeto de dife-

renciarlos de sus homólogos de un nivel narrativo superior. En cuanto a la designación específica del nivel secundario de narración, han sido propuestas etiquetas como las de *relato metadiegético* (Genette) o *hipodiegético* (Mieke Bal). Es lo que se conoce como *encuadramiento*, cuando se prima el relato de nivel superior, o *incrustación*, cuando por el contrario es el relato introducido en el marco del primario el que se destaca.

Lector representado

Ha de tenerse presente que el narratario lo es de la narración en su conjunto. Es decir, no todas las alusiones a un supuesto destinatario o alocutario conllevan la presencia de un narratario. Al lado de las que se refieren a éste, como polo estable y global hacia el que se orienta el discurso, caben menciones esporádicas y mucho más concretas a determinados lectores u oyentes que sólo tienen vigencia en relación con pasajes determinados de un relato. Sirven muchas veces de pretexto para anticipar algunas objeciones a lo que se cuenta o a la manera de contarlo, o para focalizar hacia un sector del conjunto amplio de los lectores un determinado comentario. En general son alusiones que tienen una función meramente auxiliar. Se explican bien como *apóstrofes*, en la acepción estrictamente retórica de este término: la apelación por parte del orador a un destinatario distinto al receptor general del discurso.

Este tipo de destinatario, concreto y circunscrito a la propia apelación, que supone una momentánea desviación de lo que es la orientación discursiva predominante, se entiende como *lector representado*. Así la figura del escribano a la que el narrador de la continuación apócrifa del *Guzmán de Alfarache* recrimina su negligencia en la custodia de los documentos legales, situada sin solución de continuidad al lado de la apelación (hermano) más apropiada al verdadero carácter del narratario del relato:

B) Ven acá escribano, que por eso dicen que tenéis gran derecho en el infierno; el juez se guarda mucho de que no se sepa el secreto de la causa, y tú sin pedirte dél, le revelas. Pues no se me va el juez sin que me acuerde dél, que tambien vi maravillas. Dios te guarde, hermano, del juez apasionado.
(Mateo Luján de Sayavedra, *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, 1602)

Autor implícito

Otra de las figuras que se han incorporado con mayor éxito al análisis de los niveles enunciativos es la del *autor implícito* (*implicado* sería una mejor traducción de *implied* original, aunque menos frecuente). Su aparición en el ámbito de la narratología, de la mano de Wayne Booth en 1961, procede del rechazo hacia la pretensión de neutralidad e indiferencia de los autores respecto al mundo representado en sus obras de ficción, auspiciada por buen número de escritores y teóricos modernistas[27]. Significa, en pocas palabras, la refutación de la idea de que pueda no haber huellas de las actitudes y valores del autor en la obra que ha producido; o más bien, para ser precisos, de que pueda no haber una imagen de la instancia autorial a la que el lector llegue a través de la lectura.

De tal impuganción no se ha de seguir la atribución ingenua al escritor de las palabras del narrador ni otras identificaciones inmediatas de esa índole, aunque sí se pone en evidencia la insatisfacción ante la diferencia estricta y simple entre el narrador y el autor real o empírico. De ahí la propuesta de esta controvertida instancia. En realidad, el *autor implícito* es más el resultado de la interpretación del texto que un elemento textual en sí mismo: sólo se puede llegar a él una vez que el lector ha leído el conjunto del relato y adquirido una visión global del mismo. Se le podría aplicar lo que antes decíamos en relación con la *fábula*: es el resultado de una inferencia que parte del texto, aunque luego se entienda normalmente como si fuese anterior al texto y, en nuestro caso, su principio eficiente.

El autor implícito es la imagen que el lector se hace de la entidad autorial como reponsable del conjunto del texto que ha leído, como instancia, pues, que ha construido al narrador de una determinada forma, que ha optado por unos registros estilísticos y descartado otros, que ha preferido cierto tipo de técnicas, que ha definido una determinada situación narrativa y un argumento concreto, etc. Hablar de autor implícito supone hablar también de intencionalidad: la que orienta, a juicio del lector, las distintas decisiones que dan lugar al texto. Una intencionalidad que depende de un sistema de valores particular, el cual, de acuerdo con la concepción de Booth, se asocia con el sentido último de la obra. Fundamentalmente es, pues, una pauta interpretativa que se diferencia del autor real por cuanto

[27] Wayne Booth, *La retórica de la ficción* [1961], Barcelona: Bosch, 1974; en especial, págs. 63 y ss.

el implícito es una instancia que resulta de una inferencia a partir del propio texto y no de datos o elementos de juicio externos a él.

Es importante insistir en que, a pesar de algunas afirmaciones confusas del propio Booth, el autor implícito no constituye una instancia enunciativa, puesto que carece de voz. No hay pasajes del texto que se le puedan atribuir directamente. No está tampoco tras el narrador, sino tras la obra en su conjunto. Y de hecho abundan los casos en que la imagen de esta instancia autorial parece diferir de las actitudes, juicios e intenciones del narrador del texto, quien en ocasiones hasta puede ser presentado desde una perspectiva satírica o incluso degradante. Pensemos en el *Buscón*, donde no sólo hay una notable distancia entre el narrador y la instancia autorial que se puede atribuir a la obra, sino que los numerosos y muchas veces contradictorios 'autores implícitos' que se han manejado por parte de la crítica a la hora de interpretar esa obra muestran claramente la variabilidad hermenéutica del concepto. Ha hablado Booth de *narradores no fidedignos* pensando en este tipo de situaciones en las que se hace patente la divergencia entre el narrador y el autor implícito a la hora de valorar los hechos o en las que, simplemente, la sinceridad del narrador se vuelve dudosa o le falta competencia para cumplir su cometido adecuadamente.

Lector implícito

El *lector implícito*, como figura correlativa del autor implícito, guarda importantes paralelismos con él. De hecho tiene un precedente en lo que Booth llamaba *lector asumido*, aunque fue Wolfgang Iser quien acuñó la denominación hoy más frecuente. El concepto, tal como lo entiende Iser, se refiere sobre todo a la forma en la que el texto preestructura o preorienta la recepción. En palabras del teórico alemán: «El concepto del lector implícito describe una estructura del texto en la que el receptor siempre está ya pensado de antemano».[28] Cada texto crea, por así decirlo, una imagen del tipo de lectura apropiada a sus características, en donde intervienen todos aquellos aspectos no explícitos que una lectura debe cumplimentar, además de los que exigen la resolución de ambigüedades o indeterminaciones semánticas.

[28] Wolfgang Iser: *El acto de leer. Teoría del efecto estético* [1976], Madrid: Taurus, 1987, pág. 64.

Esta forma de recepción preorientada tiene también un carácter global: atañe al conjunto del texto. Podría decirse que se identifica con el espacio que el texto prepara para la intervención del lector, en el cual concurren los vacíos —por ejemplo en las descripciones o en la causalidad de la acción— previstos para que el lector pueda cubrirlos llevado de sus propias suposiciones y deducciones, los pasajes indeterminados semánticamente que demandan una elección interpretativa para su actualización e incluso la valoración de la competencia u honestidad de los narradores. Queda así constituida desde el texto una posición para la lectura que permita incorporar el texto a la experiencia del lector y, al mismo tiempo, lograr un horizonte de sentido con respecto al cual unificar coherentemente los aspectos parciales y las perspectivas particulares presentes en el texto.

Iser no contempla una teoría de los niveles enunciativos ni trata de fijar una figura estática, sino que el concepto de lector implícito forma parte de una fenomenología de la lectura donde la dimensión hermenéutica es muy importante. Su posición es claramente de puente entre la estructura del texto y el efecto de la lectura, más allá del propio texto, en la experiencia del lector. En esto también se aproxima al autor implícito, que es asimismo una noción de transición entre el texto y, en este caso, su producción. Justamente por ello se ha reprochado a ambas nociones su énfasis excesivo sobre el carácter unitario de la interpretación, sobre la necesidad de asegurar la coherencia global de los textos, sobre el afán por conciliar la diversidad y las tensiones internas de las obras literarias desde una posición exterior a ellas. El autor implícito trata, en suma, de proporcionar desde el punto de vista interpretativo y a veces estrictamente moral la imagen de un sujeto abarcador, a quien se le pueda atribuir el conjunto de la obra y así explicarla; algo que no resulta factible con otro tipo de instancias, ni siquiera con el narrador, cuyo alcance y responsabilidad es mucho más limitada.[29] El lector implícito, por su parte, depende de un modelo de textualidad muy preciso en el que la unidad de orientación prima sobre los aspectos parciales.

[29] Resulta del mayor interés el contrastar, como sugiere Antonio Garrido Domínguez, la noción de *autor implícito* con las reflexiones sobre la relación entre autor y personaje que desarrolla Mijaíl Bajtín en dos trabajos clásicos en este sentido, entre los que hay, a su vez, notables diferencias de planteamiento: «Autor y personaje en la actividad estética» [1922-24], en *Estética de la creación verbal* [1979], México: Siglo XXI, 1982; y *Problemas de la poética de Dostoievski* [1963], México: Fondo de Cultura Económica, 1986. Para otras aplicaciones de la noción de *autor implícito,* véase el apartado 7.3.

Autor representado

Hay otras instancias enunciativas —aunque ni el autor ni el lector implícitos lo sean propiamente— que se suman a las anteriores. Piénsese así en la voz autorial, claramente diferenciada de la del narrador, que podemos identificar en los epígrafes que titulan los capítulos, en determinados prefacios que comentan aspectos generales de la narración o incluso en el uso de notas que vayan puntualizando la narración principal. Una posibilidad es la de hablar de *autor representado* o, cuando su hipotética función es más la de reunir o comentar el alcance del material narrativo, de *editor representado*. Y a éstos habría aún que sumar los lectores que les corresponden. Realmente, las posibilidades de complicar las relaciones enunciativas entre los distintos niveles narrativos a partir de este tipo de instancias son casi inagotables. Ahí están obras como *Pale fire* (*Pálido fuego*) de Vladimir Nabokov para demostrarlo o la amplia taxonomía que esboza Gérard Genette en su obra *Seuils*.[30]

Como ejemplo clásico (y moderado) de estas posibilidades, recuérdese la novela *Pepita Jiménez* (1874), de Juan Valera, en donde un editor ficticio informa al principio de la obra del hallazgo de un legajo entre los papeles que el deán de cierta catedral dejó al morir. Ese legajo incluye un conjunto de cartas, que dirige al sacerdote un sobrino suyo, transcritas por el propio deán (aunque se admite también la posibilidad de que fuesen en realidad obra suya, al modo de una novela epistolar), y un texto, con el título bíblico de *Paralipómenos*, en el que acaso el propio deán, según hipótesis del editor ficticio, relata como narrador heterodiegético la continuación de la historia objeto de las cartas.

[30] Gérard Genette: *Seuils*, París: Seuil, 1987.

5.7. La representación de las voces y los lenguajes en el relato

Entre los enunciadores con presencia en el relato, hay que contar no sólo con los que hemos visto hasta ahora, en particular el narrador o los posibles autores o editores ficticios, sino también con los personajes, cuya participación es muy activa en este terreno. Incluso es frecuente que puedan llegar a desarrollar su capacidad enunciativa hasta el punto de constituirse en narradores de relatos hipodiegéticos, esto es, relatos incrustados o encuadrados en el relato principal. Mas también ocurre que el lenguaje se represente, sin asociarlo a ningún hablante específico, como registro característico o modo de hablar (o escribir) típico de ciertos grupos sociales, de profesiones concretas o de determinados ámbitos de actuación. Se hace evidente la complejidad discursiva y formal a la que esto puede conducir cuando el relato se entiende, y así se hace con frecuencia, como representación de voces y discursos. Surge así una tensión crucial para el análisis narrativo entre *lenguaje representante*, que habitualmente es el del narrador, y *lenguaje representado*.

La preocupación por estas cuestiones viene de lejos. Ocupaba un lugar central en la oposición platónica y aristotélica entre *mímesis* y *diégesis*, en la que el factor decisivo radicaba, simplificando los términos, en la presentación directa o indirecta del quehacer de los personajes, incluyendo sus manifestaciones lingüísticas. Pero,

por lo que se refiere a los intereses de la narratología contemporánea, hubo determinados factores que incidieron notablemente sobre el relieve que adquirió la representación de voces y lenguajes en el relato. Desde luego, tuvo una gran presencia en los debates sobre la objetividad novelística a principios del siglo XX, en los que la pretensión de objetividad se identificaba con la difuminación de la presencia del narrador para ceder el protagonismo a la visión y el discurso de los personajes. En tal contexto, es evidente que el interés por las técnicas que permiten la plasmación del discurso de los personajes hubo de volverse fundamental y, de hecho, buena parte de las consideraciones teóricas al respecto estuvieron vinculados con los desafíos de la escritura narrativa propios del modernismo. También, en esta misma época, diversas corrientes muy atentas a las formas gramaticales del discurso, como la estilística, se preocuparon por estas cuestiones. Charles Bally, discípulo de Saussure y uno de los puntos de referencia de la tradición estilística, fue, por ejemplo, quien propuso por primera vez la noción de *estilo indirecto libre* en 1912. E innegablemente hay que considerar asimismo la repercusión que tiene también la ampliación del ámbito de la representación narrativa hacia la interioridad psíquica de los personajes que caracteriza la renovación de la novela en el modernismo.

Otra de las perspectivas teóricas insoslayables en este sentido es la que se identifica con el nombre del teórico ruso, contemporáneo de los formalistas, Mijail Bajtín. Su aproximación a la novela ha dejado una impronta muy fuerte en el análisis reciente de la representación de las voces en los textos narrativos. La preocupación por la palabra y el discurso se convirtió en el asunto crucial de la poética bajtiniana de la novela, muy por encima de aspectos como la focalización, la temporalización o la articulación de la acción narrativa, cuyo predominio ha sido característico de otras tradiciones occidentales como la anglosajona, la francesa, la alemana o incluso también la rusa. En efecto, Bajtín consideraba la novela como la representación dialógica del plurilingüismo social, en donde la noción de *plurilingüismo* remite a los diferentes lenguajes sociales, relacionados cada uno de ellos con una ideología, con un medio de interacción social, con una historia, con una escala de valores.

En la medida en que los enunciados lingüísticos entrañan todos estos aspectos, no pueden concebirse si no es a través de su reacción, contraste o sintonía con otros enunciados. Por ello la noción tan querida para el teórico ruso de *dialogismo*: cada enunciado dialoga con la palabra ajena, de

manera que su significado deriva fundamentalmente de su particularidad como réplica al menos implícita a otros enunciados. Y lo propio de la novela, tal como la entiende Bajtín, sería el mantener vivo ese dialogismo e incluso llevarlo a su culminación artística. El principal procedimiento consiste en trasladar la palabra ajena a un nuevo contexto que actúa, en expresión bajtiniana, como «fondo dialógico», es decir, como trasfondo que afecta al sentido de la palabra trasplantada de maneras muy diversas: haciéndola aparecer extraña a través del distanciamiento, proyectando sobre ella la ironía o, entre otras posibilidades, modificándola y destacando ciertos rasgos o caracteres como típicos:

> El estilo contiene, de modo orgánico, las indicaciones hacia fuera, la relación entre los elementos propios y los de un contexto ajeno. La política interna del estilo (la combinación de los elementos) está determinada por su política externa (la actitud ante la palabra ajena). La palabra vive, por decirlo así, en la frontera entre su contexto y el contexto ajeno. Doble vida tiene también la réplica en todo diálogo real: está estructurada y se entiende en el contexto completo del diálogo, compuesto de enunciados propios (desde el punto de vista del hablante) y de enunciados ajenos (del interlocutor). La réplica no puede ser extraída de ese contexto mixto de palabras propias y ajenas sin perder el sentido y el tono. Es la parte orgánica de un conjunto plurilingüe.[31]

Las palabras ajenas son, por un lado, las de los personajes con respecto a la del narrador y las de unos personajes con respecto a los otros. Empero, el discurso del narrador puede incorporar también actitudes indirectas hacia la palabra ajena a través de la cita, la parodia o cualquier otro procedimiento operativo en este aspecto. Quiere decirse que no hay una relación biunívoca entre personaje y palabra, sino que predomina la fluidez y versatilidad en su plasmación.

De ahí el gran interés de Bajtín hacia todas las formas de elaborar una «imagen artística del lenguaje ajeno», que se pueden orientar fundamentalmente por la vía de la *hibridación* o por la de la *estilización*. El primer procedimiento consistiría en la mezcla de lenguajes distintos como parte de un mismo enunciado. El ejemplo que propone Bajtín es el *Quijote*, en donde, efectivamente, la alternancia de registros lingüísticos así como de estilos asociados a diferentes géneros y tradiciones literarias es uno de sus

[31] Mijail Bajtín: *Teoría y estética de la novela* [1975], Madrid: Taurus, 1989, pág. 101.

rasgos determinantes. Por otra parte, la estilización se entendería como representación de un lenguaje ajeno como tal, lo cual implica un cierto grado de deformación a través de la acentuación de algunas de sus características y la relegación de otras. En esa deformación reside en realidad la distancia hacia el lenguaje recreado, que puede, por otra parte, tanto ser objeto de una intención puramente evocadora como de otra más destructiva como la que habitualmente se identifica con la parodia.

El propio Bajtín admite que la distinción teórica entre hibridación y estilización sólo puede ser acotada con dificultad en la realidad de los relatos literarios, pero, no obstante, muestra la importancia de algo que admite poca duda a partir de estas consideraciones: el lenguaje en la novela no es sólo medio de representación, sino que también constituye un objeto de representación. Y cualquier aproximación teórica al relato literario debe contemplar tal circunstancia.

A esta luz, la atención hacia las técnicas de representación lingüística en el relato adquiere su verdadera importancia. Estas técnicas son muy variadas y han sido también definidas de forma no siempre coincidente, dependiendo por lo general de las distintas orientaciones y tradiciones teóricas. Debe tenerse presente además que algunas de estas técnicas son el resultado de innovaciones recientes en el terreno de la narración artística y que otras, aunque tengan una trayectoria más larga, han sido reconocidas y definidas como formas específicas de representación del discurso sólo cuando la atención teórica se ha orientado hacia estas cuestiones.

Los criterios aducidos más frecuentemente para considerar y agrupar las distintas técnicas tienden, sin embargo, a un notable consenso. Entre estos destacan la presencia o ausencia de un *verbum dicendi* u otro procedimiento que introduzca el discurso representado y lo subordine al discurso representante (que da lugar a la distinción entre formas *regidas* y formas *libres*); el carácter más o menos fiel de cada procedimiento a la hora de respetar los rasgos propios del discurso representado (que permite distinguir entre formas *referidas* y *miméticas*); el origen del discurso que se representa, interno o externo, es decir, relacionado bien con pensamientos o reflexiones que no alcanzan una expresión perceptible por otros personajes, bien con palabras y enunciados con una realización fónica plena y efectiva; el recurso o no de la transposición de los elementos deícticos del discurso representado a la orientación enunciativa del discurso representante; etc.

Formas conjuntivas y no conjuntivas

Las posibilidades que derivan de estos aspectos son enormes y se hace difícil reducirlas a un sistema único de clasificación que resulte, al mismo tiempo, coherente. Podemos tomar como referencia, no obstante, la propuesta de Susana Reisz, cuyo criterio básico se ajusta a una observación anterior de un autor ruso muy próximo a Bajtín, Valentin Voloshinov, quien distinguía entre la tendencia a preservar la integridad y totalidad del discurso ajeno, que se representa aislado, y la orientación de signo contrario a difuminar los limites entre el discurso representante y el representado, favoreciendo así una mayor flexibilidad y sutileza en la representación de la palabra ajena.[32]

La distinción básica de Reisz y Rivarola apunta, en esta línea, a la diferenciación entre *formas conjuntivas* y *no conjuntivas*.[33] Las primeras sugieren la presencia de una *conjunción discursiva* en la que, por así decirlo, se funden el discurso del narrador y el del personaje de modo que los límites entre uno y otro se diluyen. Es lo que Bajtín denominó *palabra bivocal*, en la que convergen dos enunciaciones, dos intenciones distintas, aunque evidentemente siempre acabe por predominar una de ellas sobre la otra. Es característico de estos casos el que no se produzca una desconexión enunciativa como la que se da cuando se citan como discurso directo las palabras de alguien, y que exige un cambio de nivel en la enunciación. La ausencia, pues, de *desembrague* (*débrayage*) —mecanismo que provoca el tránsito de la función narradora del narrador a la palabra de los personajes— es típica de estas formas conjuntivas.

En cambio, en las *formas no conjuntivas*, las lindes entre los discursos representante y representado se mantienen de forma estricta, evitando la estilización o el contacto íntimo entre los distintos enunciados.

[32] Valentin N. Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje* [1929], Madrid: Alianza Editorial, 1992, págs. 160-165.

[33] Susana Reisz: «Semiótica del discurso referido» [1984], en *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires: Hachette, 1989, 251-276. Un buen análisis y presentación de las aproximaciones a este terreno por parte de autores como Lubomír Doležel, Dorrit Cohn, Mario Rojas, Brian McHale o Graciela Reyes puede encontrarse en Antonio Garrido Domínguez: *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis, 1993. Véase asimismo Luis Beltrán Almería, *Palabras transparentes*, Madrid: Cátedra, 1992.

Discurso directo e indirecto

Entre las formas no conjuntivas destacan las dos maneras de representación del discurso más sencillas, el *discurso directo* y el *indirecto*, que parecen manifestar dos posibilidades contrapuestas, aunque los aproxime su común naturaleza no conjuntiva y el hecho de dar lugar ambos a discursos regidos. En un caso, el del discurso directo, nos acercamos al modo de la cita y el respeto a la literalidad de las palabras del personaje. Lo primordial radica, sin embargo, en el establecimiento de la identidad del enunciador como diferente al narrador, algo que se puede lograr mediante marcas explícitas como un verbo *dicendi*, si bien con frecuencia las formas de atribución son menos rotundas pero igualmente eficaces en su contexto. El *discurso indirecto* representa, por el contrario, la renuncia a cualquier ilusión de literalidad o, si se prefiere, de pretensión mimética: el narrador da cuenta del contenido de un enunciado ajeno, pero desde su propio sistema de referencias y desde su propio lenguaje. Es lo que se traslada mediante la marca sintáctica más definida del discurso indirecto: la subordinación. Vemos en el pasaje siguiente cómo los discursos directo e indirecto se suceden mostrando claramente la distancia entre ambos procedimientos de referir el discurso ajeno:

A) Salieron, y desde la cantonada venía la pregunta de la vieja:
—¿Y no te agrada vivir aquí? ¿Y qué harás, que harás sin la madrina?
Entró una rapaza con una hermanita montada en su cadera como una cántara. Pedía, de parte de su madre, que le dijesen la hora.
(Gabriel Miró, *Nuestro padre San Daniel*, 1921)

Monólogo interior

El *monólogo interior* (*stream of conciousness*, 'corriente de conciencia', en la tradición anglosajona) constituye probablemente la forma más radical de reflejar la falta de conjunción al representar el discurso extraño. Su rasgo fundamental consiste en plasmar directamente, sin presencia del narrador, el discurso interior de un personaje, que no se ve sometido a la formalización elocutiva propia de las formas tradicionales del monólogo. Es un dis-

curso no pronunciado, que no tiene un destinatario particular. En realidad, el monólogo interior no se puede entender si no se tiene en cuenta la preocupación de la psicología de finales del siglo XIX y principios del XX por los procesos mentales no plenamente conscientes, como sería el caso de la corriente o flujo de conciencia, descrita por el gran psicólogo de Harvard y hermano del novelista Henry James, William James. Se trataba de definir la continuidad de la actividad mental del individuo más allá de lo que sería la reflexión o el esfuerzo deliberado para ejercer la memoria.

Resulta plausible distinguir entre la corriente de conciencia como noción psicológica y el monológo interior, que se entendería así como una técnica orientada a representar aquella dimensión de la conciencia humana. Desde el punto de vista formal, el monólogo interior —teorizado en primer lugar por Eduard Dujardin en 1931 para reivindicar, frente al éxito del *Ulises* de James Joyce, la utilización que había hecho de él en su novela *Les Lauriers sont coupés* (1887)— se distingue por el recurso a la asociación de ideas en perjuicio del rigor gramatical de la expresión, el fragmentarismo, la sintaxis elemental y, en lo que se refiere a su percepción por el lector, la falta de claridad en el establecimiento de sus referentes.

B) ¿Y esa malograda de mi hermana, cómo es posible que no haya llegado todavía? No quiero pensar lo peor. Ya empezamos, con el cuerpo caliente todavía. No tienes reparos. Gracias, León, ¡cuánto os agradecemos todo! Papá ni se da cuenta y la otra estúpida pensará que lo merece, que es por su bella cara. Y todo esto se lo debemos a mamá. Ella fue la primera que entabló amistad con Bella, cuando niñas. Sí, mi reina, voy contigo, donde tú me lleves, donde quieras. Sí, ya sé, papá hablando inglés con León. Yo estoy contigo. ¿Y esa perra? A chacun son destin.
(Ángel Vázquez, *La vida perra de Juanita Narboni*, 1976)

Monólogo citado, psiconarración, discurso directo libre, discurso indirecto mimético

Dentro del ámbito aún de lo que serían formas no conjuntivas, habría que incluir otros procedimientos que se refieren al discurso interno de

los personajes. Algunos no difieren desde el punto de vista técnico y formal del discurso directo e indirecto: es el caso del *monólogo citado* y la *psiconarración*, que, respectivamente, refieren en forma directa e indirecta el pensamiento de los personajes. Pero igualmente es preciso contar con ciertas formas de abordar las dos técnicas básicas anteriores que, al introducir modificaciones de fondo, las aproximan al territorio de las conjunciones discursivas. Por ejemplo, la que consiste en la utilización del discurso directo pero con la omisión de cualquier indicación de identidad del hablante e introduciendo el enunciado del personaje en el del narrador de forma abrupta y sin apenas solución en la continuidad del discurso. Es lo que se conoce como *discurso directo libre*, esto es, *no regido*:

C) Austin estaba envuelto en una bata y de rodillas y mirándome, y yo busqué la sábana para taparme pero él la había tirado lejos y ahora me miraba de frente y sus manos buscaban mis senos, anochecer, claraboya borrosa, pasos en la escalera, crujido en el armario, tiempo, almendras, los chocolates, la noche, el vaso de agua, estrella, tragaluz, calor, agua de colonia, vergüenza, pipa, manta, vuélvete, así, cansada, ¿sientes?, tápame, llaman a la puerta, déjame, sed, hueles a mar revuelto, tú a tabaco de pipa, de niño me bañaban con agua de afrecho, de niña me decían Lala, ¿está lloviendo?, aquí eres trigueña, tonto, tengo frío, no me mires así, tápame otra vez, almendras, ¿quién te regaló ese perfume?
(Julio Cortázar, *62 modelo para armar*, 1973)

Por lo que se refiere al discurso indirecto, cabe la posibilidad de que se oriente miméticamente hacia la literalidad del enunciado representado. Surge así el *discurso indirecto mimético*. En él, se mantiene la estructura subordinante característica del discurso indirecto, mas ahora el tono sumario y atento únicamente al contenido del discurso del personaje se ve modificado con la irrupción de expresiones, giros o modos de hablar que son propios del enunciador del discurso referido y no del narrador. Así ocurre en este breve pasaje de un cuento de Francisco Ayala:

D) Trude explicó a su amiga que Bruno —¡ya lo conocerás, chica!— era formidable.
(Francisco Ayala, «The Last Supper», 1955)

Discurso pseudodirecto

El conocido como *discurso pseudodirecto* se define por su capacidad para insertar en el discurso de un enunciador expresiones que le son ajenas o, por mejor decir, que el propio enunciador presenta como ajenas, aunque se hallen perfectamente asimiladas a su discurso desde el punto de vista sintáctico y formal. Son ajenas esas expresiones en la medida en que disuenan en el marco de su registro discursivo y se toman como características de un personaje o, más en general, de un determinado grupo o categoría social. Precisamente eso es lo definitorio del uso de este procedimiento: su valor caracterizador de determinadas actitudes en virtud del del distanciamiento con que el enunciador pronuncia o escribe tales expresiones. Habría que añadir que ese valor tipificador predomina sobre su dimensión como representación efectiva de un discurso ajeno; esto es, no hay referencia a un enunciado concreto y específico, sino que se representa más bien una pauta o patrón expresivo en cuanto distinto del propio del enunciador primario.

Los recursos para subrayar tanto la extrañeza de estas dicciones como la actitud de distancia que se impone hacia ellas pueden ser, en el discurso oral, un cambio de tono o un énfasis especial y, en el caso de la escritura, el uso de cursiva, de comillas o de cualquier otro procedimiento tipográfico. De cualquier modo, la efectividad de este procedimiento para introducir nuevas inflexiones en el discurso del narrador es muy productiva, como subrayaron teóricos de la importancia de Leo Spitzer o Mijail Bajtín en los años veinte y treinta del siglo XX. Valga como ilustración el siguiente paso de «Aprensiones», un cuento de Clarín en el que, como hemos visto, la distancia valorativa entre el narrador y alguno de los personajes se presta al uso muy intenso del discurso pseudodirecto. Los términos extraños se resaltan mediante la cursiva y además, aunque ello no sea necesario, el narrador llega a atribuirlos explícitamente al personaje concreto de quien son propios:

E) La vieja infeliz de buen grado hubiera puesto coto a las locuras de su hija (*locuras*: nunca les dio peor nombre) pero ya era tarde: su debilidad física ayudaba a su debilidad moral a ceder, a transigir, a hacer la vista gorda. Una *escena* con Amparo la horrorizaba [...] Por fin llegó Amparo. Se divirtió aquel año en las playas de lujo y elegancia como otras veces, pero con menos afán; y más

> hubo; no tuvo ninguna aventura *seria*, como las llamaba la madre, siempre amiga del eufemismo [...] Amparo había encontrado en X lo que nunca hubiera podido sospechar que existía allí... Un género de adoración completamente nuevo, *picante* por lo extraño; en fin, una manera de *flirtation* del todo desconocida para ella. Es de advertir que Amparo usaba con poca exactitud el barbarismo *flirtation*, pues seguía denominando así la aventura más pecaminosa.
> (Leopoldo Alas, 'Clarín', «Aprensiones», 1898)

Discurso indirecto libre

Pero acaso sea el *discurso indirecto libre* la manifestación más acabada de lo que significan las formas conjuntivas. Su expansión en la narrativa literaria moderna ha sido extraordinaria, al tiempo que adoptaba variedades y modulaciones distintas según los casos. Lo cierto es que ha sido uno de los procedimientos fundamentales para representar textualmente la interioridad psíquica de los personajes, si bien puede ser utilizado, y posiblemente ahí esté su origen como técnica, para referir expresiones externas o conversaciones. Consiste en la transposición figurada del discurso, interno o externo, de un personaje a la perspectiva del enunciador que asume el discurso, quien habitualmente se identifica con el narrador.

Ello implica que, si, por un lado, se mantiene la ilusión de integridad y especificidad de lo dicho o pensado por el personaje en sus propios términos y además se evitan las marcas de subordinación sintáctica y los verbos introductorios, por otro, es preciso orientar deícticamente el discurso de acuerdo con la posición del enunciador real, el narrador, que no coincide con la supuesta fuente originaria del discurso representado de este modo. Por tal razón, lo que sería presente en el discurso del personaje se representa ahora mediante el pretérito imperfecto, lo que hipotéticamente sería futuro es referido en condicional, la primera persona se convierte en tercera, etc. Y el resultado más patente consiste en que el discurso del personaje aflora en el discurso del narrador, tiñéndolo de sus inflexiones características, pero sin que este último pierda por ello su posición de enunciador prioritario. Se trata de un recurso ciertamente artificioso que da lugar con frecuencia a situaciones de ambigüedad e indeter-

minación en las que se hace muy difícil establecer a quién corresponde efectivamente el discurso que está siendo referido. Véase el siguiente ejemplo donde el narrador va cediendo terreno, sin solución de continuidad, a la expresión del pensamiento del personaje llamado Gabriel mediante el discurso indirecto libre:

F) En cambio, ¡oh transacciones de la estética!, Gabriel se indignó de que alguien hubiese dudado de la hermosura de Manolita. ¡Manolita! Manolita sí que era guapa. Así como a Perucho se le estaba despegando la americana y el pantalón, y su musculatura pedía a voces el calzón de estopa de los gañanes que erigían la meda, a Manolita (seguía pensando Gabriel) no le cuadraba bien el pobre vestidillo de lana, y su fino talle y su airosa cabecita menuda reclamaban un traje de *cachemir* de corte elegante y sencillo, un sombrero *Rubens* con plumas negras que lo llevaría divinamente.
(Emilia Pardo Bazán, *La madre Naturaleza*, 1887)

En el siguiente cuadro, pueden verse sintéticamente las principales oposiciones que regulan el uso de las técnicas que hemos comentado:

CRITERIOS BÁSICOS		REGIDO	MIMÉTICO	TRANSPOSICIÓN	INTERNO
FORMAS NO CONJUNTIVAS	*discurso directo*	+	+	–	–
	discurso indirecto	+	–	+	–
	monólogo citado	+	+	–	+
	monólogo interior	–	+	–	+
	psiconarración	+	–	+	+
FORMAS CONJUNTIVAS	*discurso directo libre*	–	+	–	–/+
	discurso indirecto mimético	+	+	+	–/+
	discurso pseudodirecto	–	+	+	–/+
	discurso indirecto libre	–	+	+	+/–

No es difícil apreciar, aunque sólo fuese por su diversidad, la gran importancia de los procedimientos para trasladar el discurso en los textos narrativos. Históricamente han tenido un papel decisivo en el desarrollo formal de la narrativa literaria. Se hallan estrechamente ligados a la ampliación del ámbito de la representación a través de su capacidad para proveer

de medios con que incorporar, como subrayaba Forster, la interioridad mental de los personajes. Pero también, según ponía de relieve Bajtín, se han mostrado como un procedimiento idóneo para introducir una gran variedad de perspectivas sociales e ideológicas en la forma novelística y, en general, narrativa. Su trascendencia epistemológica, de otro lado, no debe desdeñarse, ya que el uso o rechazo de algunos de estos procedimientos se encuentra directamente relacionado con la capacidad de *conocer* por parte del narrador.

Según se ha dicho en distintas ocasiones, el discurso indirecto es la forma menos comprometida en este aspecto, ya que se desentiende de la literalidad y es el narrador quien asume la responsabilidad de lo que dice, pero en otros muchos casos la legitimidad de los procedimientos depende del alcance del pacto de ficción que estén dispuestos a asumir los lectores. Téngase presente que algunas de estas técnicas, como por ejemplo el discurso indirecto libre o el monólogo interior, parecen tener su ámbito de actuación limitado al terreno de la ficción; es decir, su empleo presupone la ficcionalidad del texto en el que se inscriben.

Son cuestiones que han de tenerse muy presentes en el análisis teórico. Así como la advertencia siempre válida, y que aquí se muestra especialmente apropiada, sobre la necesidad de recordar que son las definiciones las que deben adecuarse a los textos y no al revés, ya que las formas de hacerse presente el discurso representado son inagotables e incluso los procedimientos más canónicos, como los que se han señalado, están sujetos a todo tipo de variaciones y reorientaciones.

5.8. El tiempo narrativo

Cualquier narración tiene en el tiempo una de sus dimensiones fundamentales a la par que más complejas. Ya es un lugar común el recordar la observación de Gotthold Ephraim Lessing (*Laocoonte o Sobre las fronteras de la poesía y la pintura*, 1766) en la que destacaba que la poesía, o la literatura en general, se vale de un medio que exige la sucesividad, alguna forma de desarrollo temporal, para que se cumpla su virtualidad.[34] A este título, formaría parte de las artes temporales, que no sólo requieren del tiempo para su ejecución, sino que además encuentran su objeto idóneo de imitación en aquellos procesos que se producen en el tiempo, como las acciones humanas.

El lenguaje es secuencial y, en la narración, se orienta hacia la representación de procesos que tienen asimismo su primer fundamento en la temporalidad. La afirmación de que la narración literaria constituye un arte temporal, aunque acaso excesivamente sesgada, no carece entonces de base. E incluso se podría añadir que esta orientación, tanto en lo que se refiere a los contenidos como a los recursos formales utilizados, se ha ido

[34] Gotthold Ephraim Lessing: *Laocoonte o Sobre las fronteras de la poesía y la pintura* [1766], Madrid: Tecnos, 1990. Contiene una esclarecedora introducción de Eustaquio Barjau.

agudizando en la época moderna, cuando la preocupación por el tiempo se ha vuelto consustancial a la concepción del mundo característica de este momento. Así se puede afirmar con A. A. Mendilow: «En tanto que la ficción narrativa es un arte temporal, los problemas de su estructura, convenciones y técnicas forman un auténtico arabesco de valores y factores temporales. De ahí que la continua incidencia en esos problemas de estructura signifique una continua reconsideración de los valores temporales».[35]

Por otra parte, una de las investigaciones ineludibles a este respecto, *Tiempo y relato* de Paul Ricoeur, ha puesto de relieve la capacidad de la narración para articular los rasgos propios de la experiencia humana del tiempo. De modo que no estamos ante un factor entre otros, sino que la intimidad entre narración y temporalidad resulta una cuestión de gran alcance teórico, difícil de reducir a una perspectiva única. Porque de hecho son varias las dimensiones temporales que pueden señalarse. Está el tiempo de la escritura, que sitúa la producción y su contexto originario, y el tiempo de la lectura, que fija el acto de lectura pero también implica una determinada duración. Ambas dimensiones sugieren distintas experiencias del tiempo que desempeñan un papel de primer orden en la manera en que el tiempo se representa y en la forma en que esa representación se actualiza desde el punto de vista de la recepción. En lo que atañe al tiempo representado, identificado con la narración como tal, entramos en lo que Ricoeur denomina la «experiencia ficticia del tiempo», la cual alude sobre todo al tiempo de la conciencia propio de los personajes y del narrador del relato. Un tiempo en el que, como señalaba ya Forster, se entremezcla el aspecto puramente temporal con la asignación de valores a los acontecimientos, que depende de la forma en la que son percibidos e integrados en la experiencia y la memoria.

Tiempo del relato y tiempo de la historia

En lo que se refiere a los procedimientos técnicos de la representación temporal, sin duda el análisis y la terminología más difundidos son,

[35] A. A. Mendilow: *Time and the Novel* [1952], Nueva York: Humanities Press, 1972², pág. 31.

una vez más, los de Gérard Genette. En *Figuras III* este autor privilegia como medio de examen de la dimensión temporal de la narración el contraste entre dos dimensiones, el *tiempo del relato* y el *tiempo de la historia*, que toma de la tradición teórica alemana (Günther Müller). El objeto de análisis favorecido por este punto de partida será, pues, el de las discordancias o divergencias que se producen entre uno y otro en relación con tres parámetros distintos: el *orden*, la *duración* y la *frecuencia*. Para no llamarse a engaño, conviene empezar por precisar a qué se refieren cada uno de los dos tiempos que se constituyen en elementos de referencia.

El relato, como veíamos en el apartado 5.4, se identifica en la concepción genettiana con «el texto narrativo mismo», con su materialidad lingüística en definitiva. Por ello el del relato resulta ser un pseudotiempo dominado sobre todo por su dimensión espacial/textual o, si acaso, un tiempo prestado que se toma de la lectura precisa para actualizar el texto. Se trata del tiempo necesario para recorrer o atravesar el espacio textual, un tiempo que se considera, acaso abusivamente, homogéneo.[36] Un lector, en la medida en que se acepta esta petición de principio, consumirá un tiempo semejante en la lectura de cada página, de cada sección de texto que ocupe un espacio similar. Frente a este tiempo del relato, se encuentra el tiempo de la historia, que atañe a la sucesión de los acontecimientos contados.

De este modo, diez años de la historia pueden ser relatados en dos páginas mientras que diez minutos de reflexiones de un personaje pueden ocupar un espacio mucho mayor. Y por supuesto es común el trastocar el orden histórico de los acontecimientos mediante anticipaciones o posposiciones, lo mismo que volver varias veces sobre unos mismos hechos o, por el contrario, relatar una sola vez lo que se ha repetido, hipotéticamente, en varios puntos del suceder histórico. Todos estos fenómenos constituyen anomalías con respecto al paralelismo ideal entre el discurrir supuestamente homogéneo y regular de los acontecimientos que son objeto de la narración (¿pero qué es un acontecimiento?) y el espacio textual necesario para su representación.

[36] En efecto, frente a esta concepción un tanto burda del proceso de lectura habría que oponer las consideraciones mucho más sutiles de autores como Roman Ingarden *(The Cognition of the Literary Work of Art* [1937], Evanston: Northwestern University Press, 1973) o Wolfgang Iser *(El acto de leer)*.

Orden

La primera dimensión en la que se manifestarían tales anomalías es la del orden. Reciben entonces el nombre de *anacronías*. Desde antiguo se ha destacado, incluso con pretensiones de normatividad, la tendencia de los relatos poéticos, frente a los historiográficos, a introducir al lector en el medio de la historia mediante el conocido inicio *in medias res*. Las anacronías alcanzan evidentemente una presencia mucho más densa y persistente en los relatos literarios, donde, como observa Ricoeur, tiende a producirse un enriquecimiento de las posibilidades generales de la temporalidad narrativa.

Cuando las anacronías consisten en la incorporación al texto de un acontecimiento que es anterior al punto de la historia en que se encuentra el relato en ese momento, entonces se habla de *analepsis*. Por el contrario, el término *prolepsis* se reserva para referirse al relato anticipado de un acontecimiento que ocupa una posición posterior del tiempo de la historia. Volviendo por un momento al cuento «Aprensiones», podemos ver cómo empieza *in medias res*. El comienzo nos presenta a Amparo ya casada, y poco después se produce una analepsis en la que el narrador da cuenta de su vida de soltera, junto a la madre, y del proceso que la condujo al matrimonio:

A) La hermosísima Amparo vivía, durante el invierno, en una ciudad no muy alegre del centro de España; y por el verano, dejando a su marido atado a su empleo, se marchaba como una golondrina a buscar tierra fresca, alegría, allá al Norte. Vivía entonces con su madre, cuya benevolencia excesiva había pervertido, sin querer, el alma de aquella moza garrida, desde muy temprano. La pobre anciana, que había empezado por madre descuidada, de extremada tolerancia, acababa por ser poco menos que la trotaconventos de las aventuras galantes de su hija, loca, apasionada y violenta. Amparo, que había sido refractaria al matrimonio, porque prefería la *flirtation* cosmopolita a que vivía entregada viajando por Francia, Suiza, Bélgica, Italia y España, acabó, porque exigencias económicas la obligaron a escoger uno entre docenas de pretendientes, por jugar el marido a cara y cruz, como quien dice. Era supersticiosa y pidió consejo a no sé qué agüeros pseudopiadosos para elegir esposo. Y se casó con el que

la suerte quiso, aunque ella achacó la elección a voluntad o diabólica o divina: no estaba segura.
(Leopoldo Alas, 'Clarín', «Aprensiones», 1898)

Tanto las analepsis como las prolepsis pueden ser sometidas a análisis de acuerdo con criterios formales que procuran especificar la manera en que se insertan en el relato. El *alcance*, por ejemplo, mide la distancia temporal que separa el inicio de la anacronía del punto en el que se ha interrumpido el relato. En nuestro caso, unos cuantos años: los que separan a la Amparo casada, que reparte el año entre la ciudad provinciana del interior y el veraneo norteño, de la joven soltera y coqueta. Por su parte, la *amplitud* se refiere a la duración del fragmento de la historia relatado en la anacronía, que, en «Aprensiones», se extiende hasta el punto en que se había iniciado el cuento. Como esta analepsis en particular se remonta a un momento anterior al inicio del relato y después termina por integrarse en él, Genette la calificaría como una *analepsis mixta*, pero hubiese sido *interna* de no haber retrocedido en su alcance más allá del punto de arranque de la narración; y, por el contrario, *externa*, si, habiendo adoptado como punto de inicio un momento anterior al comienzo del relato principal, su amplitud limitada hubiese impedido su confluencia con él.

En esta línea Genette sigue proponiendo categorías y criterios distintivos que permitan analizar las anacronías y su función con respecto al desarrollo de la historia, dando lugar a una complicada casuística que muestra bien la riqueza y complejidad del tiempo narrativo.[37] Pero acaso lo fundamental, por encima de una perspectiva meramente cuantitativa y analítica, sea apreciar la capacidad para organizar a partir de estas anticipaciones y posposiciones una sintaxis narrativa con la atención debida a las formas de integración de las anacronías en el relato primario y al modo en que contribuyen a delinear una experiencia significativa de la temporalidad.

Duración

La duración es la segunda de las dimensiones atendidas por Genette en su estudio de las anomalías en la relación entre el tiempo del relato y

[37] Véase Gérad Genette, *Figuras III*, págs. 91-143.

el tiempo de la historia. Por anomalías en la *duración*, *anisocronías* en la terminología de Genette, se entiende básicamente la quiebra de la igualdad en la relación entre el tiempo trascurrido en la historia y la extensión de texto empleada para su representación: a tantas horas o días o años de la historia tantas líneas de texto. Probablemente no sea una conexión muy rigurosa ni afortunada, pero sirve como indicio para detectar los fenómenos que sin duda se producen con respecto a la aceleración o desaceleración del relato.

La *pausa* significa, desde esta perspectiva, el grado máximo de desaceleración: de hecho, supone la detención del tiempo de la historia, ya que cesa la relación de acontecimientos para ceder el espacio textual (el tiempo del relato) a la descripción o el comentario. La *elipsis* constituye el polo contrario, puesto que consiste en la omisión textual de acontecimientos y, por tanto, de tiempo de la historia: hay un cierto tiempo de la historia que, aunque transcurre inevitablemente, no se representa como tiempo del relato, dando lugar a un salto en la historia. Además de ambas posibilidades extremas, que a su vez pueden darse en grado muy distinto, hay un continuo de velocidades diferentes, que admite ser explicado a partir de varias técnicas identificadas con lo que Genette llama, acudiendo a un parangón musical, «la formas canónicas del *tempo* novelesco». Serían éstas, junto a la pausa y la elipsis, la *escena* y el *sumario*. La primera, en la que suele predominar el diálogo entre los personajes y cuya concepción dramática es patente, juega con la ilusión de una perfecta isocronía o igualdad de duraciones entre el relato y la historia en la medida en que predomina la mímesis en detrimento de la diégesis. En el segundo, en cambio, se impone flagrantemente la diégesis, de modo que el narrador resume en un espacio textual relativamente reducido una extensión de historia más amplia.

Frecuencia

La frecuencia alude a la relación entre el número de ocasiones que un acontecimiento ocurre en la historia y las veces que se cuenta en el relato. Probablemente es en esta dimensión donde se muestra con mayor nitidez el carácter artificioso de la distinción entre relato e historia así como la violencia conceptual de dar por hecha la anterioridad de la segun-

da con respecto al primero, aunque sólo sea a efectos analíticos. ¿Qué quiere decirse, por ejemplo, con la afirmación de que un acontecimiento ocurre diferentes veces en una misma historia? ¿La acción de levantarse por la mañana es un único acontecimiento que se repite o constituye un acontecimiento específico y distinto en cada una de las ocasiones en que se produce? Sin duda ello depende de la forma en que se experimente y se cuente, en particular si hablamos de relatos, lo cual nos lleva a considerar que la historia, en cuanto sucesión de acontecimientos, depende de como el relato defina la identidad de esos acontecimientos. Se trata de una cuestión delicada y que debe animar un mínimo de prevención a la hora de adoptar sin más estos esquemas analíticos.

En todo caso, y aceptando cautelarmente el planteamiento de Genette, recordemos cuáles son las posibilidades que reconoce respecto de la frecuencia narrativa: «un relato, sea cual sea, puede contar una vez lo que ha ocurrido una vez, *n* veces lo que ha ocurrido *n* veces, *n* veces lo que ha ocurrido una vez, una vez lo que ha ocurrido *n* veces». La primera posibilidad es la del *relato singulativo*. «Ayer me acosté temprano» es el ejemplo que proporciona Genette, donde se transparenta que no es que la acción de acostarse a una determinada hora haya ocurrido una sola vez, sino que es narrada como algo específico y particular independientemente del número de veces que haya sucedido. La segunda, contar algo tantas veces como haya ocurrido, es reducida a una variante de la primera en razón de que se produce una supuesta homología entre la historia y el relato. En cambio, si una misma acción se relata varias veces, desde diferentes perspectivas o como forma de insistencia, tenemos el *relato repetitivo*. Y por último, cuando en un solo enunciado se asume un numero vario de ocurrencias de una acción, estamos ante el *relato iterativo*; recuérdese: «La hermosísima Amparo vivía, durante el invierno, en una ciudad no muy alegre del centro de España; y por el verano, dejando a su marido atado a su empleo, se marchaba como una golondrina a buscar tierra fresca, alegría, allá al Norte».

Narración y tiempo lingüístico

Uno de los aspectos que más llaman la atención en el planteamiento de Genette es la preterición de la narración al abordar la temporalización

narrativa. En particular porque el tiempo del relato es un *tiempo lingüístico* (É. Benveniste); esto es, una temporalidad que depende de la relación entre enunciación y enunciado, en la que el eje orientador lo constituye el narrador. Él define, en efecto, el presente lingüístico con respecto al cual los hechos narrados se sitúan en el pasado. En este sentido resulta significativo el que muy a menudo se haya hablado del pasado como el tiempo narrativo por excelencia. Así lo hacía, por poner un caso, el filósofo polaco Roman Ingarden, quien lo oponía a las distintas formas de presente que atribuía a la lírica y al drama, asociando el pasado predominante en muchas novelas con un efecto de distanciamiento con respecto al mundo representado.[38] Esta observación constituye casi un lugar común entre los tratadistas de la narración, y es que por lo general la relación del relato con respecto a la historia es de pasado. Los hechos narrados se presentan usualmente como ya ocurridos desde la perspectiva lingüística que impone el narrador.

Sin embargo, el pasado no es el único tiempo de la narración. Resulta perfectamente posible narrar en presente (como veíamos en el texto B del apartado 5.5), aun cuando esta opción vaya aparejada en muchas ocasiones al predominio de la dimensión histórica sobre la del discurso, en el sentido que daba Benveniste a estas nociones. No deja de ser significativa esta tendencia, que muestra la estrecha relación existente entre el énfasis sobre la figura del narrador, y sobre la enunciación en general, y la imposición de una perspectiva de pasado. Pero acaso lo más llamativo en este sentido sea lo que se han dado en calificar como *destemporalización*, ya que parece una propiedad exclusiva de la narración ficticia. Lo mismo que técnicas como el discurso indirecto libre: no en vano se da una vinculación clara entre la destemporalización y esta técnica discursiva.

La destemporalización se manifiesta en la presencia habitual de anomalías en la relación previsible entre los tiempos verbales utilizados y otros elementos deícticos con valor temporal. Por ejemplo, la combinación entre el pretérito imperfecto y adverbios como *ahora* o *mañana*, que parecen apuntar en direcciones distintas. En el texto C del apartado 5.7, leíamos: «y yo busqué la sábana para taparme pero él la había tirado lejos y ahora me miraba de frente y sus manos buscaban mis senos», en donde la narración primopersonal en imperfecto se hacía compatible con un *ahora* que supuestamente debería remitir al presente de la narración y no al pasado del episodio narrado.

[38] Roman Ingarden: *The Cognition of the Literary Work of Art*, págs. 124 y ss.

Esta dislocación ha sido entendida —es el caso de Käte Hamburger— como un argumento para considerar que el pasado narrativo neutraliza su capacidad de orientación temporal, precisamente porque forma parte del universo de la ficción. No obstante, ¿por qué negar el valor de pasado que mantiene el pretérito en las narraciones de ficción, al menos el valor que conserva como imitación del recurso general al pasado en los relatos de toda índole? Se recordaba antes que Ricoeur había ensalzado la capacidad de la narración ficticia para enriquecer las virtualidades de la temporalidad narrativa, a lo que debe añadirse que la ficción permite una enorme flexibilidad en la posición enunciativa del narrador, quien, por ejemplo, puede adoptar la perspectiva de un personaje o reducir ocasionalmente la distancia desde la que cuenta para asumir la experiencia del hecho en el momento en que ocurre, suspendiendo transitoriamente la separación entre sujeto y objeto. Estas posibilidades, que sólo de forma excepcional se realizan más allá del ámbito de la ficción, explican en buena medida las peculiaridades que se relacionan con el concepto de destemporalización.[39]

[39] Además de: *La lógica de la literatura* [1957], de Käte Hamburger, es fundamental en este aspecto el libro de Harald Weinrich: *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje* [1964], Madrid: Gredos, 1968. Del mayor interés es asimismo el capítulo 3 de la segunda parte de *Tiempo y narración* de Paul Ricoeur, donde discute los planteamientos de Hamburger y Weinrich.

5.9. El cronotopo

Si planteamientos como el de Genette tienden a ofrecer una visión analítica y cuantitativa de la temporalidad, otras nociones como la de *cronotopo* nos encaminan, en sentido contrario, hacia una perspectiva que prima lo sintético y cualitativo. Quien puso el término en circulación dentro de la teoría literaria fue Mijail Bajtín a finales de los años 30, aun cuando él mismo advirtiese que «se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad (Einstein)» y recordase en nota su asistencia a una conferencia sobre el cronotopo en la biología.[40] Su interés se dirigía sobre todo hacia la manera en que la teoría de la relatividad lo había concebido a partir del entendimiento del tiempo como cuarta dimensión del espacio. Es, pues, una de esas nociones que los teóricos de la literatura toman de las ciencias físicas y naturales adaptándolas, casi metafóricamente —según dice el propio autor ruso—, a sus fines.

¿Pero a qué se refería concretamente Bajtín con el término *cronotopo*? Como sugiere su propia composición etimológica, la palabra alude a un vínculo íntimo entre

[40] Mijail Bajtín: «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica» [1937-1938], en *Teoría y estética de la novela*, págs. 237-409.

las categorías de tiempo (*cronos*) y espacio (*topos*). Así se define: «conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura», aludiendo con ello a la dependencia mutua entre ambas dimensiones, de manera que el tiempo alcanzaría su manifestación a través del espacio y éste, a su vez, se incorporaría al movimiento temporal propio del argumento narrativo. En todo caso lo relevante de verdad es que tal conexión da lugar a una unidad de elementos espacio-temporales perfectamente reconocible desde el punto de vista formal, convirtiéndose en un aspecto definitorio de la obra literaria. Implícita en la definición está además la función del cronotopo como traslación estética de la forma en que una sociedad y una cultura históricas perciben el tiempo y el espacio. Esto es, no se trata de un mero artificio formal, aunque su repercusión sobre la forma literaria sea decisiva, sino que sirve para encauzar la percepción del tiempo y el espacio históricos desde un punto de vista estético.

Según lo entiende Bajtín, el cronotopo particular de una obra se concreta en elementos de tipo argumental y constructivo que reflejan formas específicas de valorar el tiempo y el espacio. Y es muy importante destacar que los cronotopos tienden a la estabilidad suficiente como para definir géneros narrativos específicos e incluso para sostener, a partir del análisis de su evolución y de las combinaciones entre cronotopos distintos, una poética histórica de la narración literaria.

Veamos un caso en particular. El primer cronotopo que analiza Bajtín es el que caracterizaría a la novela helenística que se desarrolló sobre todo en los primeros siglos de la era cristiana. Estas novelas presentarían un complejo de espacio y tiempo definible como «un mundo ajeno durante el tiempo de la aventura». Como puede apreciarse, el énfasis sobre la indisolubilidad del tiempo y el espacio no llega hasta la fusión de ambos en una nueva dimensión en la que se confundan hasta hacerlos indistinguibles, sino que se mantienen los dos elementos como componentes bien definidos en el ámbito de lo que será un cronotopo particular. El tiempo y el espacio se caracterizan separadamente, aun cuando se privilegie la interrelación entre ambos.

De esta manera el *tiempo de la aventura* tiene que ver con el modo característico de organizar el argumento de estas narraciones: dos jóvenes se enamoran de una forma tan ineluctable como inopinada, pero casi de inmediato se ven separados por distintos contratiempos que impiden las nupcias. Así comienza el apartamiento de los dos enamorados, en el que intervienen secuestros, cautiverios, naufragios, además de cambios de iden-

tidad y otros muchos incidentes, hasta que al final se produce el reencuentro definitivo en forma de matrimonio. Pues bien, el tiempo de la aventura como tal se desarrolla en el ínterin de la separación entre el enamoramiento inicial y el reencuentro definitivo de los jóvenes. Señala Bajtín que esta temporalidad se caracteriza por ser indiferente desde el punto de vista biográfico, a pesar de la intensidad de los acontecimientos ocurridos.

Quiere decir que se trata de un lapso, una especie de paréntesis, que no cambia nada en la vida de los personajes: cuando la aventura termina sus vidas prosiguen en el mismo punto en el que habían quedado suspendidas, y además los héroes no maduran ni cambian lo más mínimo sus puntos de vista como resultado de los sucesos que les han ocurrido. Ni siquiera, aunque hayan tenido que pasar años para que hubiesen podido ocurrir todas las cosas que se cuentan, se aprecia un envejecimiento de los personajes: su belleza y juventud se mantienen inalterables. Es un tiempo que, más que poseer una duración real, parece constituir un hiato en la vida de los héroes. Por añadidura, suele ser un tiempo imposible de concretar históricamente (según Bajtín, éste ha sido un factor decisivo en las dificultades para precisar la datación de estas narraciones). Y además, desde un punto de vista interno, estaría dominado por la casualidad, o si se quiere por el destino, en detrimento de la causalidad: todo sucede como por azar, de forma repentina, sin que los protagonistas tengan capacidad de iniciativa.

El tiempo depende del tipo de experiencia que proporciona y de la medida en que afecta a los personajes. Por su parte, el espacio ha de presentar unas características que lo justifiquen como medio para la realización de ese tiempo. El *mundo ajeno* se define en primer término por la oposición entre lejanía y cercanía; algo lógico ya que la trama de estas narraciones se centra en las separaciones y reencuentros de los personajes. Hay convergencias y divergencias continuas en el espacio, aproximaciones y alejamientos, que van entretejiendo el desarrollo de la acción. Pero los distintos espacios tienen todos ellos un denominador común decisivo. Son extraños, ni siquiera se les puede contraponer un universo familiar que los convertiría, a través del contraste, en exóticos. Tal extrañeza consustancial a los distintos lugares provoca incluso que no tengan una relación orgánica con la acción y que aquello que sucede en un sitio puede ocurrir perfectamente en cualquier otro. Constituyen escenarios intercambiables en donde predomina la percepción de sus diferentes aspectos (fauna, elementos geográficos, habitantes) bajo la perspectiva de lo inaudito y sorprendente.

La visión integradora y valorativa caracteriza, pues, la noción de cronotopo. Poco tiene que ver con el planteamiento que Genette hace de la temporalidad, y en general con el que ha predominado en los estudios narratológicos contemporáneos. El cronotopo es, de hecho, el principio ordenador de un mundo. El tiempo y el espacio que interesan a Bajtín son abiertamente ideológicos en el sentido de que resultan la plasmación de una imagen del ser humano y de su medio. En el caso de la novela helenística, un ser humano sometido pasivamente, aunque en un continuo desplazamiento espacial, a distintas fuerzas externas, llámense azar, destino o fortuna, que ponen a prueba sus virtudes innatas.

5.10. El espacio narrativo

La aproximación a la noción de cronotopo por parte de Bajtín puede entenderse también como una reivindicación del papel del espacio en la narración. Frente a la perspectiva tradicional en la época moderna, que asegura la primacía del tiempo sobre el espacio en el ámbito narrativo, la realidad de su investigación conduce al reconocimiento de la enorme importancia histórica de la dimensión espacial en la narración literaria. Incluso, como hemos mencionado, es uno de los elementos determinantes para el intento bajtiniano de esbozar una poética histórica de la forma novelística, aun cuando no se entienda nunca como enfrentado al tiempo. En todo caso, se hacen patentes en esta visión del espacio su carácter representacional así como su dependencia de una percepción concreta, en la que intervienen la cultura y la ideología. Tal manera de concebirlo contrasta con el habitual desinterés hacia los aspectos técnicos de la espacialización y la tendencia a apreciar el espacio desde un mero baremo de realidad, dependiendo o no de la posibilidad de reconocerlo o identificarlo. Y asimismo es el autor ruso un magnífico exponente de lo que Ricardo Gullón había notado en el inicio de su libro ya clásico *Espacio y novela*: «es cierto que hasta llegar a Kant no encontramos una idea del espacio que pueda vincularse con cierta justificación al espacio literario: lo que Kant

llama espacio subjetivo y su relación con las cosas se acerca al modo imaginativo con que el poeta enfrenta el problema».[41] En efecto, hay que advertir la importante relación de Bajtín con el planteamiento kantiano en este aspecto.

Factores del espacio literario

Desde una perspectiva algo más amplia, cabe afirmar que en el entendimiento actual del espacio como dimensión de la obra literaria es frecuente destacar tres factores considerados como principios básicos para su análisis.

El primero recuerda la naturaleza verbal del espacio literario. Es un espacio construido con palabras, un espacio dicho, por mucho que tras la lectura podamos reconstruir un espacio de la historia que parezca independiente de las palabras empleadas para crearlo. Depende, pues, de estrategias discursivas y retóricas precisas que afianzan su carácter ficticio. Quizá sea, de nuevo, Gullón uno de los que lo hayan expresado con mayor rotundidad:

> El espacio literario es el del texto; allí existe y allí tiene vigencia. Lo que no está en el texto es la realidad. Una de las funciones del yo narrador consiste en producir ese espacio verbal, un contexto para los movimientos en que la novela se resuelve; espacio que no es reflejo de nada, sino invención de la invención que es el narrador, cuyas percepciones (trasladadas a la imagen) le engendran [...] Toma consistencia el espacio verbal a medida que los hechos estilísticos trazan en el texto una figura visible: reiteraciones, alusiones, paralelismos, contrastes, asocian unas frases con otras, y la construcción se impone al lector como el lugar de la ocurrencia que a su vez lo constituye: la lectura.[42]

En segundo lugar, habría que señalar la imposibilidad para hablar de un espacio puro cuando nos referimos a narraciones literarias, y posiblemente tampoco en lo que atañe a cualquier otra forma de representación culturalmente mediada. Trabajos clásicos como los de Bajtín o

[41] Ricardo Gullón: *Espacio y novela*, Barcelona: Antoni Bosch, 1980, pág. 1.
[42] Ricardo Gullón: *Espacio y novela*, pág. 3. También Jean Weisgerber: *L'espace romanesque*, Lausana: L'Age d'homme, 1978, pág. 10; y Natalia Álvarez Méndez: *Espacios narrativos*, León: Universidad de León, 2002.

Gullón nos muestran que el espacio literario está siempre teñido por el tiempo, y, a su luz, también por valores y experiencias. Precisamente por ello la tendencia del espacio a adquirir una dimensión tropológica, metafórica o metonímica, en relación por lo general a la situación o vivencias de los personajes, aunque no exclusivamente. Pero desde luego muchos caracteres literarios presentan una relación metonímica con su entorno espacial.

En «Aprensiones», el relato de Clarín al que ya nos hemos referido, la personalidad del marido de Amparo, la protagonista, se halla ligada inextricablemente a la ciudad de provincias en que reside, y de hecho todo aquello que se vincula al exterior de esa ciudad se convierte en una amenaza para el matrimonio. Hay incluso, para utilizar la expresión de Gullón, *espacios-fuerza*, esto es, espacios que se vuelven activos a través de su capacidad para interferir e incluso determinar las acciones de los personajes. Son espacios intensamente semiotizados y cargados de valor. Magníficos ejemplos de ello podrían ser la intrincada área del Río de la Plata y sus afluentes en *Sudeste* (1962) de Haroldo Conti o el río y la selva en *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpertier, en ambos casos espacios ambiguos ligados al viaje y la separación.

El espacio, o mejor la espacialización, es, en tercer lugar, uno de los componentes inevitables en la construcción de cualquier discurso narrativo. La concreción del espacio es determinante tanto para la enunciación, y el establecimiento del lugar desde el que se cuenta, como para el enunciado, y la situación de la acción narrativa. Así, igual que hablábamos antes de un tiempo de la enunciación a partir del cual se regían las orientaciones que daban lugar al pasado, presente y futuro narrativos, habrá que reconocer ahora un espacio de la enunciación que dispone las referencias y oposiciones operantes en la construcción del espacio específico del relato: *cerca/lejos*, *arriba/abajo*, *dentro/fuera* e incluso otras como *familiar/extraño*. También aquí funciona por cierto el desembrague que provoca esa especie de traslación enunciativa desde el discurso del autor al del narrador o desde éste al de los personajes. Otra implicación fundamental de lo anterior es que el espacio está siempre dicho y visto por alguien; es decir, depende de una voz y visión concretas porque es un espacio enunciado. Y en general el eje de orientación dominante tiende a coincidir con la figura del narrador, quien es dado por el relato como su principal enunciador y responsable en esa medida del tejido verbal en el que se constituye el espacio narrativo.

Espacios de la historia y del discurso

Partiendo del reconocimiento de estos puntos de partida, distintos teóricos han tratado de definir nociones capaces de fundamentar el análisis de este aspecto de la narración. Casi inevitable era, por ejemplo, alguna distinción que tomase como referencia la dicotomía entre historia y discurso y facilitase de ese modo la delimitación de aspectos particulares de la dimensión espacial del relato literario con una ambición analítica. La propondría Seymour Chatman, para quien el *espacio de la historia* se entiende como una construcción mental en la que el lector debe intervenir activamente concretando y atribuyendo formas, rasgos y texturas precisas a los elementos por lo general escasos que le son proporcionados por el texto. Podría decirse que es el lugar en donde ocurren las cosas que se cuentan en el relato, y como tal nunca está dado del todo por éste. En cambio, habrá que suponer —ya que Chatman no se muestra muy preciso sobre el particular— que el *espacio del discurso* depende de la manera concreta en que es visto y contado, y es a través de él cómo el lector percibe las relaciones entre el espacio, los personajes y el desarrollo de la acción. Por esta misma línea va, por ejemplo, la distinción de Mieke Bal entre *lugar*, «posición geográfica en la que se sitúa a los actores y en la que tienen lugar los acontecimientos», y *espacio*, que se referiría a los lugares «contemplados en relación con su percepción».[43]

Se trata de una diferenciación muy simple y bastante poco satisfactoria en varios aspectos. Piénsese sin más en que la analogía con la pareja genettiana de tiempo de la historia y tiempo del relato es sólo superficial, ya que en aquel caso se oponía un tiempo pretendidamente cronológico con un tiempo textual entendido como tiempo de la lectura. Ahora, en cambio, el objetivo es siempre la espacialidad del mundo representado o imaginario, aunque desde diferentes facetas, sin que se considere en ningún momento una posible dimensión textual de la misma, identificada con su forma gráfica. Acaso porque se antoja muy artificioso, además de difícil, el establecer una correlación estable entre el texto gráfico y el espacio del

[43] Sobre estas cuestiones: Seymour Chatman: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, págs. 103 y ss.; y Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)* [1977], Madrid: Cátedra, 1985, pág. 101.

mundo ficticio, a no ser en casos tan particulares como los de los caligramas o la poesía concreta. *Y puede también que no sea algo casual: al fin y al cabo la tradición de pensamiento moderna que hace depender a la* literatura de un medio que necesita sobre todo del tiempo ha de imponer fuertes condicionamientos a la captación de los aspectos espaciales del mundo representado.

Gabriel Zoran

Éste es precisamente uno de los puntos de partida para Gabriel Zoran,[44] uno de los teóricos que más se ha distinguido en el estudio de esta delicada cuestión. Por ello insiste en señalar la paradoja inevitable en la representación de objetos espaciales a través de un medio cuya principal dimensión es el tiempo. De este modo, si las partes o aspectos de un objeto espacial (persona, elemento geográfico o natural, utensilio, etc.) son simultáneos desde el punto de vista de su existencia (aunque ésta sea ficticia), resulta que en el texto sólo pueden ser presentadas sucesivamente. Y por otro lado estos aspectos tampoco pueden ser trasladados en su totalidad sino de una manera parcial y selectiva.

En el siguiente pasaje, por ejemplo, vemos cómo la descripción de una cocina rural se organiza poniendo en primer plano la percepción general que tiene el personaje del recinto al que llega («Era ésta grande y espaciosa y algo oscura») y pasando luego al detalle de una sucesión de elementos cuyo punto de referencia es la campana del fogón. El orden secuencial en que se mencionan los diferentes objetos podría reproducir la secuencia de la mirada del personaje, que primero se detiene en la chimenea y después en lo que pende de ella o se halla dispuesto a sus lados.

A) Entró en la cocina. Era ésta grande y espaciosa y algo oscura. Alrededor de la ancha campana de la chimenea colgaba una tela blanca planchada sujeta por clavos. Del centro de la campana bajaba una gruesa cadena negra, en cuyo garfio final se enganchaba un caldero. A un lado de la chimenea había un banquillo de piedra, sobre el cual estaban en fila tres herradas, con los aros

[44] Gabriel Zoran: «Towards a Theory of Space in Narrative», *Poetics Today*, 5 (1984), 309-335.

> de hierro brillantes, como si fueran de plata. En las paredes se veían cacerolas de cobre rojizo y todos los chismes de la cocina de la casa, desde las sartenes y cucharas de palo, hasta el calentador, que también figuraba colgado en la pared, como parte integrante de la batería de cocina.
> (Pío Baroja, *Zalacaín el aventurero*, 1909)

La linealidad de la representación escrita impone su necesidad de una forma meridiana. Y al mismo tiempo esa linealidad se puede utilizar para establecer una relación entre el espacio y su percepción, e incluso, en otra dirección, establecer una jerarquía entre los múltiples componentes del espacio representado, que en este caso privilegiaría la presencia central del hogar como núcleo y epítome de la cocina. Pero además se hace patente el proceso de selección en los rasgos que se emplean para aludir a este sitio. Nada se menciona del tipo de suelo, de la mesa que puede legítimamente imaginarse como parte de la habitación, de si el fuego estaba o no encendido... Sí se destacan en cambio otros elementos que conducen directamente al comentario inmediato del narrador, casi a modo de epifonema: «Aquel orden parecía algo absurdo y extraordinario, contrastado con la agitación exterior».

Estas observaciones serían válidas para cualquier clase de texto lingüístico, pero en la narración literaria se añade la circunstancia crucial de que estos condicionantes no son tanto restricciones en la forma de remitir a un espacio previo como procedimientos para constituirlo imaginativamente. Las características de la cocina a la que llega Zalacaín, y su misma existencia, tienen su fundamento en las palabras que se eligen para referirse a ella y la disposición concreta que reciben. De ahí la extrema importancia de atender a estas cuestiones en cualquier teoría sobre la espacialización de las obras literarias. Tratando de hacerlo, Zoran propone la distinción entre tres niveles diferentes de estructuración del espacio representado en el texto, que tratan de englobar desde los rasgos más próximos a su expresión lingüística hasta la percepción más general y abarcadora del espacio, intuido como un ámbito autónomo e independiente de la manera concreta en que se represente. Son los siguientes:

a) *Nivel textual*. Se define como «la estructura impuesta al espacio por el hecho de ser constituido mediante un texto verbal». Tiene que ver directamente con los factores que ya han sido comentados: la selección y linealidad de los aspectos que se explicitan para la representación del

objeto, y la perspectiva que, más que afectar a la visión de ese espacio, atañe a la manera en que es enunciado y a la práctica de la deixis que señala lingüísticamente los distintos planos espaciales. Sobre estas cuestiones ha incidido mayoritariamente la discusión tradicional y contemporánea sobre la descripción.[45]

b) *Nivel cronotópico*. El espacio es entendido ahora como una encrucijada de movimientos y temporalidades distintas, como un elemento situado en función de la acción narrativa. Podría atenderse en esta línea a aquellos objetos espaciales —personajes, por ejemplo— que se hallan orientados hacia el movimiento frente a otros que se encuentran ligados mucho más fuertemente a una posición o lugar dado. Es fácil pensar a este respecto en un relato como el *Lazarillo,* donde la movilidad del protagonista, o incluso la del ciego o la aludida del escudero, contrasta con la identificación con entornos más estables de la mayoría de los restantes personajes. Pero también los espacios se articulan y relacionan entre sí a través de ejes de movimiento, así el caso de Salamanca y Toledo con las estaciones intermedias delineadas a través del itinerario de Lázaro; o las playas de moda con la ciudad provinciana merced a la trashumancia de Amparo en el cuento de Clarín. Podría decirse, en suma, que a través de este nivel se pone en acción el espacio, incardinándolo en la oposición entre desplazamiento y estabilidad.

c) *Nivel topográfico.* Remite a la concepción más comprehensiva y abarcadora del espacio narrativo, que se concibe desde esta perspectiva como un mapa que incluye todos los componentes, implícitos y explícitos, del espacio representado en la narración. Proporciona una imagen general del mundo narrativo, aunque no necesariamente exhaustiva. Lo que resulta evidente es que a ella sólo se puede llegar por un ejercicio de síntesis que tenga en cuenta el conjunto del texto. Es algo parecido a lo que ocurre con la historia en relación al discurso y, de hecho, este nivel topográfico, precisamente por su carácter sintético, es el que más se aproxima a la concepción que del *espacio de la historia* y del *lugar* tenían, respectivamente, Chatman y Bal. Añade Zoran, con todo, una observación interesante: el mapa virtual que se identifica con este nivel se concreta por razón de oposiciones en las que no está ausente un componente evaluativo. Por ejemplo, centro/periferia o exterior/interior que, entre otras, ayudan a perfilar la

[45] Una aguda reconsideración de estas cuestiones puede encontrarse en Arturo Casas: *La descripción literaria*, Valencia: Episteme, 1999.

topografía de «Aprensiones» donde el contraste entre la ciudad provinciana y la capital, y entre aquélla y las ciudades de playa o el extranjero, es decisivo para la configuración del relato. En este nivel, podría decirse, no tienen relevancia las localizaciones propias de un espacio puro, sino las posiciones relativas de los distintos elementos.

> La posibilidad de afrontar los mundos de ficción narrativa desde una perspectiva topográfica es una de las más sugestivas actualmente. Forma parte de lo que en términos generales se conoce como *giro espacial*, que, sobre todo en el campo de las ciencias sociales, ha implicado la creciente toma en consideración de la dimensión espacial de los fenómenos culturales, que se conciben cada vez menos como constituidos únicamente a partir de la temporalidad o como explicables mediante la reconstrucción hipotética de su génesis y de su desarrollo histórico. En este sentido, cabe mencionar la utilización de mapas como vía de análisis de las novelas y relatos, como hace el comparatista Franco Moretti.[46] A partir de la representación gráfica de los espacios y lugares vinculados al desarrollo argumental de un buen número de novelas europeas modernas, Moretti ha mostrado la asociación de los géneros con espacios característicos (de frontera, del viaje...) y la forma peculiar de configurarlos en cada caso, tejiendo verdaderas tramas espaciales, asociadas estrechamente al transcurso de la acción, en las que cada lugar se halla fuertemente connotado. Incluso ha indagado en la posible función narrativa de la lógica que rige la combinación de lugares 'reales' e 'imaginarios', tan característica de la novela moderna.

El análisis de Zoran, que sólo hemos recogido de forma parcial, abre la vía hacia una apreciación compleja del espacio narrativo en donde se conjugan los puntos de partida compartidos por muchos de los que se han ocupado de esta cuestión, según antes se anunciaba: el reconocimiento de su carácter verbal, su dependencia de los planos de enunciación y la condición de espacio no puro, mediado por la temporalidad, los valores, la percepción en suma. Mas hasta ahora hemos hablado predominantemente del espacio como representación y no tanto como representante, esto, como espacio del texto. Y conviene siquiera aludir a esta dimensión que desafía la reiterada prevalencia del tiempo frente al espacio en la narración o, en general, en la literatura.

[46] Franco Moretti: *Atlas de la novela europea 1800-1900* [1997], Madrid: Trama, 2000, y *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary Theory*, Londres: Verso, 2005, págs. 35-64.

Formas espaciales

La noción inevitable es la de *forma espacial* acuñada en los años 40 por Joseph Frank,[47] llamada a tener una gran repercusión en la medida en que contrariaba la identificación predominante de la narración con la linealidad y la sucesividad estricta de sus componentes. En un sentido riguroso, la forma espacial consiste en una unidad que el lector no puede aprehender como el resultado de la consecutividad temporal, ya que se basa en la interrelación de elementos discontinuos, de modo que se exige la percepción conjunta del texto como algo con presencia simultánea en el espacio. Frank se refería en primera instancia a novelas modernistas que desafían la angustia del tiempo a partir de este recurso a la espacialización. Era el caso, para recurrir a uno analizado por el propio Frank, del *Ulises* de Joyce, en el que la historia sólo se puede recomponer mediante el reconocimiento de vínculos entre pasajes dispersos y a veces muy alejados entre sí desde el punto de vista textual. Lo decisivo en este terreno es la sustitución de la consecutividad por la yuxtaposición de los distintos elementos.

Pero es notorio que los ejemplos son innumerables e incluso que se trata de un fenómeno al que cabe atribuir un carácter general, más allá de un corpus históricamente definido de textos: no todo es pura sucesividad en el lenguaje y las narraciones literarias de todos los tiempos han sabido sacar provecho de ello. Piénsese sin más en todos los procedimientos retóricos y constructivos que tienen una orientación catafórica o anafórica, que recogen o anticipan otros elementos y episodios anteriores o posteriores del discurso lingüístico. Es en último término la base del fenómeno de la recurrencia, indicio máximo de la función poética según Jakobson. O repárese también en la realidad contemporánea del hipertexto, que en buena medida admite ser entendido como una forma espacial en el sentido tradicional del concepto.

[47] Joseph Frank: *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1991. Para una valoración general del concepto, véase José Valles Calatrava: *Introducción histórica a las teorías de la narrativa*, Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, 1994, págs. 151-153.

5.11. El personaje

Desde un punto de vista intuitivo, los personajes deberían de poseer sin duda un lugar de privilegio en las consideraciones teóricas en torno a la narración. Así lo corrobora su capacidad para imponerse y permanecer en la memoria de los lectores como manifestación más sobresaliente de los mundos de ficción a los que pertenecen. Don Quijote, Madame Bovary, Rashkalnikov u Odiseo resumen sólo con mencionarlos la fuerza de la atracción que ejerce la literatura sobre los lectores. Son ellos, por otra parte, los que rigen buena parte de los procesos de identificación y distanciamiento propios de la relación estética del lector con el relato. A través de los personajes nos sumergimos como lectores en el terreno de la ficción y vamos definiendo nuestra actitud hacia lo que se nos presenta en él, puesto que constituyen, evidentemente, el principal elemento antropomorfo de la narración. Y quién duda de que una de las razones del valor cultural de la literatura radique en la capacidad de representación de los seres humanos y de su experiencia del mundo.

Una muestra de la vigencia de todo ello la tenemos en el concepto de *autoficción*, con el que el novelista francés Serge Doubrovski se refería a una forma del relato —de enorme presencia en los últimos años— donde la figura del autor, muchas veces con su propio nombre, es sometido a un proceso patente de ficcionalización, cuestionándose así las bases de un hipotético pacto autobio-

gráfico. Esto es, si por una parte abundan en el texto los indicios que sugieren una forma de referencialidad (la que señala al propio autor a partir de un narrador o un personaje), por otra la ficción reivindica sus propios derechos por encima de cualquier pretensión de verdad referencial. El resultado es el cuestionamiento de los límites usuales entre la realidad y la ficción, a partir precisamente de la ilusión de referencialidad que entraña la noción de personaje.

La autoficción supone el debilitamiento de lo que Mijail Bajtín llamó, en un ensayo clásico sobre el personaje novelesco, *exotopía*. Con este término se refería a la relación de exterioridad que regía, a su juicio, la relación entre autor y personaje, permitiendo que el primero actuase como referente externo frente al conflicto dialógico de lenguajes imperante en la novela.[48]

Sin embargo, esa misma potencialidad antropomórfica que se concreta en la noción de personaje explica la escasa atención que ha merecido como objeto específico de análisis teórico. De un lado, hay que contar con la desconfianza hacia lo que podría parecer una visión demasiado ingenua del relato, en la medida en que se centraría en un aspecto superficial y en exceso patente. De otro, la propensión a afrontar el análisis narratológico desde una perspectiva más analítica que sintética ha llevado muchas veces a considerarlo como una entidad derivada de una serie de aspectos primarios y de mayor pertinencia teórica, como la acción, el lenguaje, la visión o la función narrativa.

Ya en la *Poética* de Aristóteles encontramos una primera formulación de este entendimiento del personaje en la que predomina el esfuerzo por delimitar sus distintas dimensiones, estableciendo de paso una jerarquía entre ellas. De acuerdo con la importancia concedida a la acción como objeto de la imitación o representación poética, el personaje se concibe como 'persona actuante'. Es, pues, su intervención en el desarrollo de la acción narrativa la que lo define y constituye su principio rector. Luego, a partir de su intervención en los hechos, surge su dimensión como carácter, noble o ruín, en la medida en que así lo revelan las decisiones adoptadas (*Poética*, 1454a). De este modo, tenemos el personaje concebido como elemento de la acción, que habrá de explicarse en función de ella, y como carácter, según lo revelen sus iniciativas.

[48] Para el caso español, véase Alicia Molero de la Iglesia: *La Autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Berna: Peter Lang, 2000.

Buena parte de la tradición que se ha aproximado al personaje lo ha hecho siguiendo estas dos líneas, agente o carácter, aunque en muchas ocasiones de manera excluyente. El entendimiento del personaje a través de la agencialidad narrativa y de su papel en el desenvolvimiento de la acción ha sido la posición determinante, casi como una seña de identidad, en la aproximación formal y estructural a la literatura que ha tenido sus hitos fundamentales en el formalismo ruso, la escuela de Praga y el estructuralismo francés, sin olvidar antecedentes como la conocida como poética morfológica alemana del finales del XIX o aproximaciones contemporáneas como las que cabe adscribir a la escuela semiológica italiana. En líneas generales, el punto común de todas estas tendencias ha sido el preterir la consideración del personaje como tal en favor de otras entidades, por lo general mucho más abstractas, del tipo de las esferas de acción (Vladimir Propp) o los actantes. Sitúan, en suma, el análisis fundamental en el territorio de lo que Cesare Segre —según se ha visto— denomina *modelo narrativo*.

No siempre ha sido así, e incluso dentro de la tradición estructuralista se ha hecho patente el deslizamiento hacia una comprensión de los personajes como entidades autónomas con respecto a la mera articulación de motivos o a la expresión superficial de posiciones actanciales. En otras palabras, frente al énfasis exclusivo sobre la acción se ha ido imponiendo en muchos casos la visión del personaje como un conjunto de rasgos o de propiedades semánticas que se concretarían de maneras diversas en la escritura literaria. Lo cual implica concebir la cuestión más desde la perspectiva del carácter que desde la del agente, aun cuando la conducta del personaje siga siendo un aspecto muy relevante de su presencia textual. Seymur Chatman es, seguramente, el estudioso que más claramente manifiesta la deriva de la tradición formal y estructural moderna hacia la comprensión del personaje como un signo complejo:

> Abogo —sin gran originalidad pero firmemente— por una concepción del personaje como paradigma de rasgos; 'rasgo' en el sentido de 'cualidad personal relativamente estable o duradera', reconociendo que tanto puede revelarse, es decir, aparecer más pronto o más tarde en el curso de la historia, como puede desaparecer y ser sustituido por otro.[49]

[49] Seymour Chatman: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, pág. 135. Para la concepción general de Chatman, véanse las páginas 115-148 de su libro.

Tratar al personaje como un signo complejo, mediante la identificación de una serie de rasgos, supone abordarlo desde la perspectiva del carácter y, en consecuencia, de un cierto principio de identidad (que encuentra en el nombre propio una de sus expresiones más reconocibles). El personaje se manifiesta a través de sus hechos y decisiones, pero también mediante el lenguaje que emplea y, en otro nivel, mediante la descripción o las referencias de que es objeto por parte del narrador o de algún otro personaje. En todos estos aspectos adquieren una importancia especial dos factores que permiten inscribir cada personaje en un mundo de ficción: de una parte, su vinculación con el espacio, en ocasiones un espacio plenamente característico (por ejemplo, el de la frontera para el protagonista de la novela histórica decimonónica o el del camino para el personaje principal de los relatos picarescos), y de otra su capacidad para presentarse como un resultado del tiempo y para mostrarse susceptible a la evolución en sus actitudes y su visión del mundo. Esta capacidad constituía, no se olvide, uno de los requisitos para los personajes prototípicos de las novelas modernas según estudiosos tan influyentes como Ian Watt,[50] entre otros.

Desde esta perspectiva se entiende mejor que el personaje haya sido invocado reiteradamente como un procedimiento crucial en la caracterización de la novela moderna o de ciertos géneros decisivos en su evolución más reciente. Es el caso del conocido como «héroe problemático», postulado por Georg Lukács en su *Teoría de la novela* (1927), que se define por la «búsqueda degradada de valores auténticos»: un héroe, en fin, que ya no representa una colectividad, y que se mueve en un mundo alienado. En contraste, el propio téorico húngaro *(La novela* histórica, 1937) encontraba en el «héroe prosaico» de las novelas históricas de Walter Scott, definido por su medianía en cuanto al protagonismo histórico y a las oposiciones sociales, la posibilidad épica de encarnar una comunidad nacional.

El personaje —particularmente, el protagonista o héroe— supone una relación específica con el entorno social e histórico y un proceso de indagación y consecución de determinados objetivos, más o menos articulados. Las tipologías de personajes pueden utilizar como criterio esas conexiones o, sobre todo en la tradición modernista, pueden insistir en la consistencia y problematicidad de su caracterización. Para atender a dos referencias clásicas, piénsese en la distinción unamuniana entre *personajes*

[50] Ian Watt: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londres: Chatto & Windus, 1957.

agónicos, problemáticos y escindidos entre diversas opciones, y *personajes rectilíneos*, invariables en sus comportamientos y actitudes; o en la oposición propuesta por Forster entre personajes *round* y *flat*: los unos previsibles por cuando se limitan a un determinado rasgo o idea; los otros, mucho más complejos, cifran su peculiaridad en la capacidad para sorprender con sus actitudes y tomas de posición. Se trata, en suma, de discernir entre los *tipos*, cuya identidad se halla preestablecida con respecto a lo que es su presencia textual, y los *personajes* en la más estricta expresión del término, imposibles de reducir a otro principio que el de su presencia de múltiples dimensiones en el texto.

Sin embargo, en muchos casos se mantiene el equívoco de asimilar el personaje a una supuesta integridad psicológica. Se asume, por así decir, una aparente autonomía existencial con respecto al texto y a la labor de composición poética, e incluso a los atributos que le proporciona el lector a través de la actitud que adopta con respecto a él. De este modo se proyectan sobre el personaje toda una serie de presuposiciones, que olvidan, como insistía Forster, hallarse ante una construcción, ligada por tanto a unos procedimientos específicos y a toda una ideología sobre el sujeto, su capacidad de actuación y, entre otras cosas, la relación que mantiene con el lenguaje que utiliza.

Han de contemplarse, entonces, otra índole de aproximaciones, atentas al tratamiento del personaje en buena parte de la narrativa contemporánea, que no asume muchos de los presupuestos mencionados, y a perspectivas teóricas menos proclives a asumir la integridad y consistencia del personaje —presunto origen de la acción y del lenguaje en el relato— como objeto de análisis. Los personajes a menudo no son entidades homogéneas con un papel bien diferenciado en el desarrollo de una acción nítidamente trazada. Parecen subordinarse muchas veces a la representación de los lenguajes o ceder ante la presencia de otras entidades mucho menos asibles, sobre todo en la medida en que no encajan en los límites de una figura antropomórfica al uso. El eco se impone a la expresión, del mismo modo que la presencia desvaída o la fragmentación a la contundencia de la actuación y a la visión subjetiva del personaje tradicional.

La teoría sobre el personaje puede convertirse muy fácilmente en un cuestionamiento de su verdadera dimensión, lo cual se logra tanto desde teorías del discurso social como desde planteamientos de raíz psicoanalítica o posiciones próximas a la deconstrucción. El personaje se vuelve entonces muy problemático en cuanto unidad de referencia. Deben consi-

derarse las nuevas categorías que procuran recoger el desafío a la posición tradicional de los personajes. Por ejemplo, lo que Brian McHale llama *cancelled character* ('personaje anulado') en alusión a una práctica frecuente en muchos relatos posmodernos: la de manifestar abiertamente el carácter construido de algunos personajes, impidiendo así su consideración como el trasunto textual de una persona, con todo lo que ello implica.[51] Léanse en este sentido las palabras de un narrador autoficcional relativas a uno de los personajes protagonistas de su relato:

A) Pero yo también tengo un problema que necesito resolver primero o, por lo menos, hacer algo por intentarlo. El mío es que he tomado partido: me gusta Paula, me atrae Paula, no habría tenido los escrúpulos de Gabriel. Es cierto que tampoco habría tenido razones para tenerlos, no soy su padrino, ni fui amigo de sus padres ni hipotético amante de su madre [...] Lo que en este momento me apetece es pasar el resto del capítulo construyéndola en sus más íntimos pormenores. Decidir, por ejemplo, la proporción exacta entre la nariz —que sólo podría ser una nariz en serio, un verdadero rasgo, nada de esas pijadas de muñeca— y los ojos y la boca. Y después por abajo hasta los pies, decentes, verdaderos (gracias, Cesário), poner a Gabriel a hacerle los mejores poemas que he escrito últimamente, darle el sentido que el mundo siempre niega y tal vez, al final de todo, sin que ninguno de nosotros lo pudiese saber, ser difusamente presentido por ella como una especie de reminiscencia protectora, como forma de la materia de que está hecha.
(Helder Macedo, *Pedro y Paula*, 1999)

[51] Brian McHale: *Postmodernist Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Bibliografía recomendada

ADAM, Jean-Michel y Clara Ubaldina LORDA, *Lingüística de los textos narrativos*, Barcelona: Ariel, 1999.

BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa: (una introducción a la narratología)* [1984], Madrid: Cátedra, 1985.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis, *Palabras transparentes: la configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid: Cátedra, 1992.

BOOTH, Wayne, *La retórica de la ficción* [1961], Barcelona: Antoni Bosch, 1974.

CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* [1978], Madrid: Taurus, 1990.

FEHN, Ann, Ingeborg HOESTEREY y Maria TATAR (eds.), *Neverending Stories: Towards a Critical Narratology*. Princeton: Princeton University Press.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis, 1993.

GARCÍA LANDA, José Ángel, *Acción, relato, discurso. Estructura de la fición narrativa*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1998.

GARCÍA PEINADO, Miguel A., *Hacia una teoría general de la novela*, Madrid: Arco, 1998.

GENETTE, Gérard, *Figuras III* [1972], Barcelona: Lumen, 1989.

GIBSON, Andrew, *Towards a postmodern theory of narrative*, Edimburgo: Edimbourgh University Press, 1996.

RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción* [1984], Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987.

SULLÀ, Enric (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona: Crítica, 1996.

VALLES CALATRAVA, José, *Introducción histórica a las teorías de la narrativa*, Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, 1994.

———— (dir.), *Diccionario de teoría de la narrativa*, Salobreña: Alhulia, 2003.

VILLANUEVA, Darío, *El comentario de textos narrativos. La novela*, Gijón/Valladolid: Jucar/Aceña, 1992².

6.

Teoría de la poesía

6.1. La poesía en el contexto de la teoría de la literatura

A lo largo de su historia contemporánea, la teoría de la poesía ha generado una serie de modelos descriptivos, dotados de especificidad con respecto a los comunes a otros tipos de textos. Estos modelos, surgidos desde distintas posiciones críticas, comparten la tendencia a la segmentación de las unidades que componen el texto y al reconocimiento de relaciones de jerarquía entre estos componentes. Entendido el poema como un macrosigno susceptible de ser desglosado en diferentes niveles y estratos de carácter lingüístico, es posible distinguir entre elementos fonéticos, morfológicos y sintácticos. O, adaptando la reflexión de Charles Morris sobre las dimensiones de la semiótica, diferenciar tres niveles textuales en el análisis poético: el plano sintáctico tendría por objeto las relaciones entre los signos que integran el poema; el semántico se ceñiría a las relaciones entre los signos y los objetos poéticos a los que se aplican; y el pragmático se ocuparía de las relaciones entre signos e intérpretes.[1]

En este proceder analítico subyace una concepción muy determinada del texto lírico, que subraya su condición fuertemente trabada y la integración mutua de todos sus elementos. Al entenderse, además, que esta inte-

[1] Charles W. Morris: *Fundamentos de la teoría de los signos* [1938], Barcelona: Paidós, 1985.

gración es de base lingüística, el texto poético se convierte en el texto por antonomasia, al menos en lo que atañe a los principios básicos de coherencia y consistencia. Como hemos observado a propósito de otros desajustes entre los modos críticos de lectura institucional de los textos y la experiencia común de la recepción, este presupuesto suele convertir el análisis en un esfuerzo por demostrar una coherencia que desde las expectativas del lector corriente no es siempre perceptible.

Por una parte, se revela con claridad la confianza en el carácter distinto, e incluso especial, del texto poético. Por otra, a pesar de los matices y diferencias entre los distintos paradigmas de interpretación de la poesía, resulta muy apreciable la deuda con una ideología crítica que adquirió una posición de hegemonía indudable en los discursos teóricos y críticos de la época moderna. El análisis de las interacciones entre crítica, teoría y poesía invita a mostrar las insuficiencias de los modelos más rutinarios para dar cuenta de ciertos aspectos que pueden resultar cruciales para un entendimiento adecuado de la pervivencia contemporánea de la poesía, incluso aceptando la dificultad de ofrecer modelos alternativos.

Como siempre sucede cuando una perspectiva se impone con fuerza, hay elementos importantes que son relegados y acaban por resultar prácticamente inapreciables para el discurso teórico-crítico dominante. Interesa preguntarse, en consecuencia, qué aspectos habría que señalar como decisivos para una reflexión en torno a los textos poéticos, partiendo de la posición de la poesía en el ámbito general de lo literario, con todas las salvedades que cabe adoptar ante una expresión tan totalizadora. Porque, en efecto, la teoría no es ajena al espacio global en que se asientan las categorías básicas que determinan la comprensión cultural del fenómeno del que se ocupa.

6.2. Genealogías modernas de la lírica

La historicidad de la poesía y de la crítica poética

Desde la constitución del pensamiento contemporáneo sobre la literatura, han sido muchas las genealogías propuestas para la lírica. Al iniciarse el período romántico, Friedrich Wilhelm Schlegel consideraba el himno como su forma primigenia, en la medida en que podía ser concebido como un epítome de la «poesía de inspiración».[2] No resulta difícil conectar esta propuesta con la más reciente de Wolfgang Kayser, que situaba en la interjección «¡ay!» el germen de la palabra poética.[3] En ambos ejemplos se deja ver claramente la conexión de la lírica con un impulso subjetivo, que explica también muchas caracterizaciones de lo poético a partir de la idea de un lenguaje prístino o extrañante; de una forma autosuficiente, alejada del mundo y de la realidad habitual. A esta luz resulta así mismo comprensible la noción de la lírica como un contradiscurso que se fundamentaría en la

[2] Friedrich Schlegel, *Obras selectas*. Edición de Hans Juretschke, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2 vols., 1983, vol. I, pág. 116.

[3] Wolfgang Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria* [1948], Madrid: Gredos, 1958.

transgresión de las constricciones discursivas previas, como ha querido Karlheinz Stierle.[4] En todos los casos, se apunta, en suma, a la capacidad, no siempre realizada y quizás no siempre posible, de constituir una expresión propia y no predeterminada por el hábito o la convención.

Nos estamos refiriendo, claro está, a una orientación, y no tanto a las características de una clase textual. En la teoría de la poesía ha primado, por lo general, un criterio extremadamente reductor directamente conectado con la restricción del concepto clásico de poesía, entendido modernamente como equivalente de la lírica, así como con otro reajuste conceptual de notables implicaciones: el que lleva a definir la lírica, de nuevo de un modo restrictivo, como expresión personal e íntima, ligada a un lenguaje estrictamente monológico. Estas limitaciones del campo no sólo han provocado una notable confusión terminológica y conceptual, sino que han venido incidiendo apreciablemente sobre los modelos críticos al uso.

Piénsese en las dificultades patentes para aproximarse a los poemas que, a falta de otros criterios y herramientas analíticas que permitan una descripción más cabal, suelen vincularse a un pretendido proceso de *epización* de la poesía caracterizado por factores como la introducción de patrones narrativos, alusiones directas a la historia, juegos de referencias temporales entre el presente y diversos momentos del pasado, apelaciones a un determinado espacio cultural comunitario, etc. Se trata de dificultades que delatan, por contraste, el alcance de la restricción del concepto de lírica, que necesita recurrir a denominaciones correctoras como la de épica o la de narrativa para dar cuenta de aspectos que, en realidad, nunca le fueron ajenos, ni siquiera en el período romántico, cuya lectura sumamente parcial ha informado la mayor parte de la tradición crítica moderna.

Algunas aproximaciones de la teoría contemporánea a los poetas decimonónicos ingleses han contribuido a matizar esta lectura reduccionista del romanticismo, proporcionando claves para un entendimiento más comprensivo de los mecanismos de composición poética activados en la modernidad. En un capítulo sobre la impronta de las ideas políticas y religiosas en la evolución de la literatura inglesa, desde la época isabelina hasta el siglo XIX, Harold Bloom subrayaba el papel de la imaginación como motor del discurso poético, en detrimento del fundamento exclusivamente expresivo que le ha sido atribuido en ocasiones:

[4] Karlheinz Stierle: «Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin», en Fernando Cabo (ed.), *Teorías sobre la lírica*, Madrid: Arco/Libros, 1999, 203-268.

> Es precisamente aquí, en el asombrosamente fecundo e inauditamente variado concepto de imaginación donde reside el centro de la teoría poética romántica. La teoría neoclásica de la poesía no era más que una versión coherente y refinada de la antigua teoría mimética, en la cual la poesía se consideraba como una imitación de las acciones humanas. Por el contrario, en la teoría poética romántica esto ya no es así. Para hablar del poder «creativo» de un artista o un poeta, nos encontramos hoy con el más transitado lugar común, olvidando que la muy atendible metáfora implicada en la palabra «creativo» en este contexto supone una enorme diferencia de la primaria noción del arte como imitación.[5]

Al incidir en la centralidad de la imaginación poética, y al mostrar el modo en que su impulso, comparado al ascenso de Prometeo, supone una transformación notable en el modo de pensar y decir el poema, Bloom vinculaba el desarrollo de la poesía moderna a una transformación del fundamento representativo de la lírica. El cambio de orientación del discurso poético no se asentaría, pues, en el afianzamiento de la naturaleza expresiva (y, particularmente, subjetiva) del lenguaje, sino en su capacidad para representar el mundo de un modo diferente. De ahí la evolución, trazada por el crítico de la escuela de Yale, desde una teoría de la representación basada en las virtualidades imitativas de la poesía, propia del clasicismo, hacia una teoría de la representación cuyo fundamento último es la potencia inventiva del lenguaje.

A su vez, es significativo que el autor vincule este cambio en la consideración de la naturaleza representativa de la lírica a las modificaciones sociopolíticas que tienen lugar en el contexto europeo después de la Revolución Francesa. Esta vinculación cobra mayor relevancia en la medida en que la práctica crítica de Harold Bloom no resulta precisamente sospechosa de vincular de un modo mecánico el proceso literario con las determinaciones sociológicas. Resulta muy revelador, a este respecto, que el autor no escatime críticas a la concepción eliotiana de la poesía y a su caracterización de la historia de la lírica inglesa. A su entender, los juicios de, T. S. Eliot sobre la historia de la lírica están notablemente influidos por su confesión religiosa, cuestión relevante si tenemos en cuenta el fundamento político del credo en la historia moderna de Inglaterra:

[5] Harold Bloom: *William Blake*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 1999, pág. 10.

> Por cierto, la ininterrumpida continuidad de la poesía inglesa, que T. S. Eliot y sus seguidores atacaron, es una tradición protestante radical o desplazada. No es accidental que los poetas deprecados por el «New Criticism» fueran individualistas protestantes o puritanos, o bien hombres que aspiraban a separarse del cristianismo y formular religiones personales en su poesía. [...] Tampoco es accidental que los poetas preferidos por el «New Criticism» fueran católicos o anglicanos de la Alta Iglesia: Donne, Herbert, Dryden, Pope, Dr. Johnson, Hopkins en el período victoriano, Eliot y Auden en nuestra época. No se trata de que los críticos literarios hayan estado comprometidos en una conspiración cultural-religiosa; más bien hay, por lo menos, dos tradiciones principales de la poesía inglesa y lo que las distingue no son solamente consideraciones estéticas sino diferencias conscientes en materia de religión y política. Una línea, la central, es protestante, radical y romántico-miltoniana; la otra es católica, conservadora y, según su pretensión, clásica [...] Si bien estoy simplificando considerablemente la cuestión, el conflicto que quiero exponer se encuentra ciertamente allí; atraviesa la crítica de T. S. Eliot, con muchos encubrimientos, y explica todos los juicios de Eliot sobre poesía inglesa.[6]

Si nos detenemos largamente en esta demarcación crítica es porque al reconocer la impronta de la querella de las confesiones religiosas en el desarrollo histórico de la poesía, Bloom incide en la permeabilidad de la lírica con respecto a los contextos en los que se produce y se reproduce socialmente. De este modo, sus apreciaciones matizan la consideración de que el inmanentismo es la perspectiva más idónea para el análisis del texto poético. Desde el punto de vista de la historia de la teoría literaria, las ideas expuestas contradicen el entendimiento de la escuela de Yale (o, al menos, de uno de sus teóricos más significados) como una continuación —si se quiere extremada en sus presupuestos, pero no lejana en su enfoque textocéntrico— de los postulados formalistas relacionados con el *New Criticism*. En último término, Bloom reconoce que los críticos de poesía (aquí encarnados en la figura paradigmática del crítico y poeta T.S. Eliot) tienen un importante papel en la ordenación y definición de la historia de la literatura, privilegiando determinadas tendencias a expensas de otras. A comienzos del capítulo, el propio Bloom hace notar, no sin cierta ironía, las posibles conexiones de su línea de indagación con los intereses propios

[6] Harold Bloom: *William Blake*, pág. 25.

de la crítica marxista.[7] De hecho, su análisis ilumina procesos que han sido objeto, entre otras aproximaciones, de la sociología literaria. No está de más recordar, en este punto, la teoría de los campos literarios de Pierre Bourdieu, que reconoce el importante papel mediador de la crítica y las complejas relaciones que contrae el campo cultural y otros campos sociales (económico, político, religioso, judicial...) a cuyos intereses puede estar más o menos sujeta.[8]

La variabilidad formal de la lírica

Resulta comprensible, a la luz de lo visto hasta ahora, que la poética del siglo XX, al menos desde el desarrollo del paradigma formalista, haya manifestado una notable incomodidad a la hora tanto de caracterizar la poesía como de precisar sus límites en cuanto modalidad textual. Por citar un ejemplo que ha gozado de gran difusión crítica, el concepto genetteano de *archigénero* sitúa la lírica en la órbita de la modalidad. La definición *modal* de la lírica presupone un modo enunciativo específico para la palabra poética, basado en la presencia directa de la palabra del autor.[9] Si bien es cierto que esta identificación entre la presencia autorial y el modo lírico se fundamenta en una larga tradición que hunde sus raíces en las reflexiones de Platón (*República,* Libro III), se trata, en todo caso, de una asociación discutible, que conviene remitir a la propia historicidad de la poesía y de la crítica poética. Es importante tener en cuenta que, en realidad, la poesía lírica o mélica de la Antigüedad comprendía un conjunto de formas muy heterogéneo. El hecho de que la modernidad haya tendido a agruparlas en un conjunto, subsumiendo bajo la etiqueta *lírica* un espectro considerable de géneros de poesía, constituye ya un modo de leer, revelador de deter-

[7] Véase, por ejemplo, el siguiente párrafo: «Ningún crítico marxista inteligente y esmerado ha estudiado aún en detalle toda la literatura del Romanticismo inglés, y me estremezco al imaginar una lectura de la épica de Blake o del Don Juan meramente a la luz del determinismo económico. Con todo, un estudio de tales características revelaría muchas cosas que son por ahora sólo materia de especulación, pues la era romántica vio el final de una Inglaterra antigua y pastoral y el comienzo de la Inglaterra que tal vez agoniza en este momento». Harold Bloom: *William Blake*, pág. 31.

[8] Pierre Bourdieu: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.*

[9] Gérard Genette: «Géneros, 'tipos', modos» [1977], en Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.): *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco, 1988, 133-183.

minadas operaciones críticas. Entre estas operaciones se cuenta, precisamente, el énfasis en el modo autorial como trazo determinante del poema.

Esta herencia no tiene tanto que ver con la mera descripción de una manera de decir —la modalidad enunciativa marcada por la primera persona autorial— como con el predominio de la subjetividad. De este modo, la lírica sería una de las formas más intensas y prestigiadas de la *escritura del yo*, sin que tal conexión implique el uso obligado de la primera persona gramatical ni tampoco, dicho sea de paso, ninguna pretensión de sinceridad o verdad referencial. Se trataría más bien de una de las manifestaciones privilegiadas del *homo estheticus* moderno del que habla Luc Ferry,[10] en donde la asociación de la estética y de la subjetividad alcanza una intensidad muy particular, especialmente por su relación directa con el lenguaje.

Frente a esta tendencia a rastrear una genealogía única para la lírica, estrechamente relacionada con la orientación hacia su entendimiento como archigénero unitario, es importante destacar, sin embargo, la variedad de formas susceptibles de ser consideradas como líricas, y que suelen incorporarse implícita o explícitamente en este apartado: formas himnicas, oraculares, elegíacas, confesionales, reflexivas, civiles, satíricas, etc. Por eso mismo recordaremos también la gran multiplicidad de géneros y tradiciones líricas; desde el ditirambo, el himno, la oda, el peán o el treno de la lírica griega, a formas propias de las tradiciones medievales provenzal y gallego-portuguesa como la cansó, el partimén, la tensó, el sirventés o las cantigas de amor, de amigo y de escarnio, pasando por formas afines al ámbito latino como el epigrama, la égloga, la epístola o la sátira. Y por razones semejantes será pertinente recordar análisis como los de Andrew Welsh que tratan de dar cuenta de las peculiaridades del lenguaje poético a partir de la hipotética relación genética de la poesía con una amplia serie de formas prelíricas[11] —al modo de las *formas simples* de André Jolles— del tipo de la adivinanza, el ideograma, el emblema... La atención a esta pluralidad histórica de lo que entendemos como lírica resulta en sí misma una muy eficaz advertencia contra las actitudes reduccionistas.

[10] Luc Ferry: *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, París: Bernard Grasset, 1990.

[11] Andrew Welsh: *Roots of Lyric. Primitive Poetry and Modern Poetics*, Princeton: Princeton University Press, 1978.

6.3. La posición de la poesía en el pensamiento literario y filosófico contemporáneo

Una primera condición para la teoría de la poesía requiere, pues, tomar conciencia de las inadecuaciones del concepto y, sobre todo, de aquellos aspectos que los modelos críticos mejor implantados tienden a dejar fuera de su consideración. La teoría y crítica de la poesía, como la de cualquier forma literaria, implica de entrada un ejercicio de cierto distanciamiento que permita poner en evidencia los elementos verdaderamente pertinentes para un análisis válido del fenómeno poético en el marco de su funcionamiento cultural y literario. Como escribe Gustavo Guerrero en el colofón de un magnífico libro sobre la evolución histórica del concepto de lírica:

> a través del arco de más de veinte siglos que hemos tratado de recorrer, la poesía gana, pierde y reorganiza en forma incesante los rasgos que la componen, y estas fluctuaciones marcan los distintos momentos en que el concepto se integra en la dinámica de la lectura y la escritura como un factor activo en la producción textual, no ya como un género sino como 'genericidad'.[12]

[12] Gustavo Guerrero: *Teorías de la lírica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998, pág. 205.

La intención de definir la lírica como una clase textual articulada alrededor de ciertos trazos fijos sólo conduce a la desatención de elementos que pueden resultar decisivos para el análisis. Es conveniente poner en claro las consecuencias de una tradición teórico-crítica que, por motivos que guardan relación con su propia historia, distanció del prontuario de las cuestiones críticas asociadas al campo de la poesía lírica algunas tan relevantes —por aducir un ejemplo— como la espacialización y que, por el contrario, identificó otras predominantemente con la lírica, como de manera muy singular la del lenguaje literario o, de modo derivado, la del análisis tropológico o figurativo. Es cierto, sin embargo, que estas delimitaciones y restricciones artificiales, aunque —insistimos— consecuencia de la historia misma del pensamiento teórico sobre la literatura, resultan cada vez menos rotundas, lo cual ocurre, y no por casualidad, en un momento en que la supuesta evidencia de las compartimentaciones genéricas, así como la misma identidad discursiva de lo que conocemos como literatura, se ha visto considerablemente debilitada.

Resulta conveniente, en esta línea, fomentar la reflexión acerca de los motivos que han inducido a preservar, en general, la poesía lírica de los grandes análisis sociológicos e ideológicos, comparativamente mucho más activos en relación con las producciones teatrales y novelísticas tanto contemporáneas como más apartadas en el tiempo.[13] El peso de la concepción de la poesía como *verbal icon*,[14] su identificación con la intimidad y la experiencia más personal, o el carácter minoritario de su recepción podrían resultar argumentos persuasivos, pero sólo si se adopta una visión, de nuevo, muy limitada del ámbito poético que haga olvidar la gran incidencia social de la poesía en algunos casos o las modulaciones tan variadas que el texto lírico ofrece en lo que atañe a la figura de su productor y receptor, así como la índole de la experiencia que integra.

[13] Véase Juan Villegas: «Para una historia diversificada de la lírica», *Texto Crítico*: 39 (1988), 3-11; y M. Biron: «Sociocritique et poésie: perspectives théoriques», *Études françaises*: 27 (1991), 11-24.

[14] William K. Wimsatt: *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University Press of Kentucky, 1954.

La posición marginal de la lírica en la teoría contemporánea

Una cuestión digna de la atención más cuidadosa radica en la relegación de la lírica por parte de la teoría literaria más contemporánea. Si tomamos como referencia el paradigma teórico que diríamos modernista —formalismo ruso, *New Criticism*, estilística...—, pocas cosas resultan más patentes que el protagonismo de la lírica como objeto de reflexión e incluso como modelo implícito del campo literario sobre el que se orientaba la teoría. Esta situación contrasta de un modo elocuente con lo sucedido en estos últimos decenios, en los que no es exagerado afirmar que la lírica ha sido desplazada del primer plano de las preocupaciones que conforman la actividad teórica como tal. Jonathan Culler se refirió hace poco a esa circunstancia con la expresiva denominación de *the abjection of poetry*, adelantando incluso la hipótesis de que esta relegación era una condición para la autoconstitución de la teoría contemporánea, basada, entre otras cosas, en la entronización de la narratividad como requisito de la experiencia o por lo menos de su inteligibilidad.[15]

La lírica como objeto del pensamiento filosófico

En tanto que el estructuralismo y el postestructuralismo conceden primacía a la narración como campo de pruebas para establecer hipótesis y modelos teóricos, desde finales del siglo XIX resulta innegable el protagonismo de la lírica en el ámbito de los estudios filosóficos. Alain Badiou, refiriéndose a esta conversión de la poesía en una de las zonas preferentes de indagación de la filosofía contemporánea, ha llegado incluso a hablar de una «edad de los poetas».

Según Badiou, la filosofía habría renunciado a sus contenidos y procedimientos autónomos para convertirse en un discurso dependiente de la exé-

[15] Jonathan Culler: «Comparing Poetry», *Comparative Literature:* 53 (2001), vii-xvii, pág. vii.

gesis poética. De este modo, el análisis se habría visto suplantado por la hermenéutica, en un prolongado comentario a autores como Novalis, Hölderlin o, más recientemente, Celan. No resulta difícil, en este contexto, pensar en la incidencia de la herméutica en la teoría literaria contemporánea, y en la fuerte atracción que la poesía ejerció sobre la obra de filósofos como Heidegger, a su vez referente de oposición de la obra de Derrida, tan influyente en el escenario del postestructuralismo.

Sería lícito hablar, pues, de una serie de trayectos de ida y vuelta, en donde la lírica se convierte en fuente y objeto del pensar filosófico y, a su vez, la filosofía que toma la lírica por objeto provee modelos de inteligibilidad a la teoría de la literatura. Autores como María Zambrano o, más recientemente, Giorgio Agamben, han mostrado, en sus reflexiones, la potencialidad que encierra la proyección de un enfoque filosófico sobre la poesía, así como los vínculos de fondo que contraen la palabra lírica y la palabra filosófica. Tampoco resulta ajeno a ello el hecho de que, en determinados poetas modernos, se fundan con tanta intensidad discurso lírico y discurso sobre la lírica.

Por citar un ejemplo reciente, la poeta y ensayista canadiense Anne Carson, construye en su poemario *La belleza del marido. Un ensayo narrativo en 29 tangos* un espacio que pretende desdibujar los límites entre autobiografía (entendida al modo de una meditación analítica), lírica y crítica de arte. Véase el poema que abre el libro:

I. I DEDICATE THIS BOOK TO KEATS (IS IT YOU WHO TOLD ME KEATS WAS A DOCTOR?) ON GROUNDS THAT A DEDICATION HAS TO BE FLAWED IF A BOOK IS TO REMAIN FREE AND FOR HIS GENERAL SURRENDER TO BEAUTY

A wound gives off its own light
surgeons say.
If all the lamps in the house were turned out
you could dress this wound
by what shines from it.

Fair reader I offer merely an analogy.

A delay.

«Use delay instead of picture or painting-
a delay in glass

as you would say a poem in prose or a spittoon in silver.»
So Duchamp
of The Bride Stripped Bare by Her Bachelors

which broke in eight pieces in transit from the Brooklyn
Museum

to Connecticut (1912)[16]

No es casual que Carson acuda precisamente a la obra de Keats como referente con respecto al que urdir un libro fuertemente trabado desde el punto de vista estructural y en donde se cuestionan abiertamente los límites entre vida y poesía, o experiencia y ficción. Nuevamente, la genealogía lírica romántica, lejos de ser aducida para fundamentar un modo enunciativo solipsista o autocentrado, sirve al propósito de reivindicar la capacidad imaginativa y reflexiva del discurso poético. Recuérdese, a este respecto, la importancia del concepto de negatividad, forjado por Keats como presupuesto del hacer del poeta, que ha de despojarse de su identidad personal para poder albergar en su voz todas las voces posibles.

[16] «I. DEDICO ESTE LIBRO A KEATS (¿FUISTE TÚ QUIEN ME DIJO/QUE KEATS ERA MÉDICO?)/ POR SU ENTREGA TOTAL A LA BELLEZA/ Y PORQUE UNA DEDICATORIA HA DE SER IMPERFECTA/SI SE QUIERE QUE UN LIBRO CONSERVE SU LIBERTAD. Una herida arroja luz propia,/dicen los cirujanos./Si todas las luces de la casa estuvieran apagadas/podrías adornar esta herida/con su brillo./Amable lector, propongo simplemente una analogía./Un retraso./«Emplear 'retraso' en lugar de cuadro o pintura:/un retraso de vidrio,/como decimos un poema en prosa o una escupidera de plata.»/Dijo Duchamp/refiriéndose a La novia desnudada por sus solteros/que se partió en ocho pedazos durante el trayecto del Museo/ de Brooklyn/a Connecticut (1912).» Anne Carson: *La belleza del marido*, trad. de Anna Becciu, Barcelona: Lumen, 2003, pág. 11.

6.4. La tensión entre oralidad y escritura en el discurso poético. La enunciación lírica

A la hora de matizar la imagen más extendida sobre la naturaleza de la lírica, parece pertinente insistir en el privilegio fonocéntrico con el que ha tendido a abordarse la poesía en los estudios literarios. Por supuesto, es preciso reconocer la enorme importancia histórica y actual de lo que podríamos denominar actualización oral del poema; algo que guía la actitud de muchos lectores de poesía, además de la producción poética en muchos casos, y en algunos el medio de difusión y realización efectiva del poema como texto. A este respecto, es preciso recordar que la métrica mantiene viva la presencia latente de la oralidad constituyente de la lírica. Sin embargo, junto con las observaciones anteriores, conviene reclamar la atención necesaria hacia la importancia decisiva de la escritura. El conflicto entre la escritura y la oralidad va mucho más allá, en realidad, de la simple evolución desde un escenario original dominado por la orientación del texto hacia el canto o la declamación hasta otro en que la cultura tipográfica habría impuesto un canal de presentación diferente.

Más que ante una modificación de un ámbito comunicativo oral que permanecería a modo de reminiscencia en otro dominado por la escritura, nos encontra-

mos ante una tensión que manifiesta una de las paradojas asociadas al modo moderno de entender la palabra poética. Porque, en efecto, en la poesía moderna la escritura no es simplemente un procedimiento para fijar el poema. Y así, apoyándose la lírica moderna básicamente sobre la escritura —hasta el punto de que hay muchos textos que son por su propia constitución *indecibles*—, subsisten desde una tesitura inevitablemente metafórica o translaticia las nociones fundacionales de *voz*, *canto*, *acento*, etc. De este modo se produce una imbricación intensa entre la presencia e inmediatez de la palabra oral y la libertad e indeterminación de la escritura en un género que, aun dependiendo de la escritura, se presenta, aunque sólo sea figuradamente, como palabra. E inevitablemente tales conceptos, a los que no se renuncia, se vuelven conflictivos, y fuente privilegiada de creación poética. Yves Vadé mostró la pertinencia de este tipo de tensiones para entender adecuadamente el romanticismo poético y, en general, la lírica moderna.[17] Y subrayó en particular la importancia de la cuestión de la *voz*, que, en la medida en que se ve sustraída a su origen oral, no puede por menos que dar lugar a toda suerte de incertezas una vez trasladada a un ámbito en principio tan radicalmente extraño como el de la escritura.

El privilegio fonocentrista distinguió la atención a la métrica, imprescindible por otra parte, en detrimento de la consideración de fenómenos que no tienen una explicitación lineal, y que más bien sugieren una lógica próxima a las formas espaciales caracterizadas, según hemos visto, por Joseph Frank en el terreno de la narrativa.[18] Se sitúa aquí todo lo comúnmente relacionado con la dimensión visual o icónica de la poesía, pero también fenómenos aparentemente marginales como los palíndromos, los anagramas, los acrósticos e incluso la compleja variedad de procedimientos identificados por Túa Blesa bajo la denominación de *logofagias*, que implican la introducción formal del silencio en el poema. Como explica Túa Blesa:

> Por la logofagia la escritura se suspende, se nombra incompleta, se queda en blanco, se tacha o, hecha logorrea, se multiplica, disemina el texto en textos, o se dice en una lengua que no le pertenece, o incluso en una que

[17] Yves Vadé: «L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique», en Dominique Rabaté (ed.), *Figures du sujet lyrique*, París: Presses Universitaires de France, 1996, 11-37.

[18] Joseph Frank: *The Idea of Spatial Form*.

no pertenece a nadie, una habla sin lengua, o, finalmente, se hace críptica. Por ese gesto, por la logofagia, se textualiza el silencio en unos trazos a través de los cuales se dice el silencio.[19]

El hecho de ser precisamente estos los aspectos en los que se están centrando los desarrollos, todavía incipientes, de la poesía electrónica, en sí misma una impagable fuente de análisis y reflexión, resulta un excelente estímulo para considerar qué pueden sugerir estas logofagias acerca de la identidad del discurso lírico.

Algunos lugares electrónicos proporcionan un acercamiento inicial a la cuestión, a la vez que hacen visible el funcionamiento de la poesía electrónica e incluyen un interesante repertorio de textos críticos, manifiestos, entrevistas y análisis de diversa índole. Por su amplitud en cuanto al repertorio de formas y autores, es destacable el del grupo *Akenaton*, fundado por Phillipe Castellin y Jean Torregrosa: <http://www.sitec.fr/users/akenaton-docks/>. El *Electronic Poetic Center* (EPC) de la Universidad de Nueva York en Buffalo <http://epc.buffalo.edu/> no tiene una identidad tan definida como el anterior, pero resulta una fuente de obras e información muy notable.

En las consideraciones realizadas por Gustavo Guerrero sobre el desarrollo y las modificaciones históricas del concepto de poesía lírica, se llama la atención reiteradamente sobre las consecuencias que desde un punto de vista crítico y teórico tuvo la pérdida de la determinación oral de la antigua poesía griega en favor de un contexto en que la escritura fue adquiriendo progresivamente un mayor protagonismo. Esta situación, en la que la noción de *lírica* va dejando poco a poco de entenderse como conjunción singular de texto, ritmo, música y danza para concebirse sobre todo como texto, explicaría los cambios que se aprecian ya en la poesía alejandrina y, posteriormente, en los poetas latinos. De entre las consecuencias de esa oralidad consustancial de la primera poesía lírica, nos interesa subrayar ahora de modo particular un factor que deja huellas fácilmente perceptibles en la propia configuración textual de las composiciones. En palabras de Guerrero, que resumen las observaciones a este respecto de los principales especialistas sobre la lírica antigua, se trata de

[19] Túa Blesa: *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Tropelías, 1998, pág. 15.

> el carácter circunstancial del discurso, rasgo que refleja la relación directa del texto con un lugar y un momento precisos, un espacio y un tiempo ritualizados, coordenadas que se encarnan en el evento en que se canta o que son el evento mismo; de ahí los índices textuales de un discurso situacional que se expresan a través de ciertas figuras pronominales y de las marcas del presente, signos que traducen la interacción general entre el sujeto de la enunciación y sus destinatarios.[20]

En esta descripción de la situación enunciativa de la lírica griega, se apuntan algunos de los elementos fundamentales que deben tenerse en cuenta necesariamente en cualquier análisis de la dimensión de la enunciación poética: entre ellos, un cierto tipo de relación con los contextos de recepción y producción de los textos poéticos, y una determinada manera de plasmar formal y textualmente la estructura enunciativa con la ayuda sobre todo de los deícticos. En el caso al que se refiere Guerrero, destaca el carácter de *discurso situacional* que le atribuye a los poemas griegos, ligados a determinados marcos pragmáticos (banquetes, celebraciones públicas de victorias, lamentaciones funerarias...) en los que adquieren sentido, y la consiguiente importancia, para la articulación formal de la deixis, de la situación de copresencia y de interacción con un auditorio («figuras pronominales ... marcas del presente») en un contexto a menudo ritualizado. Sería una poesía, pues, en la que el contorno efectivo de la enunciación y el modo en que esa enunciación se representa en el texto coincidirían en gran medida, por lo menos desde un punto de vista imaginario. Estos trazos son, de hecho, los que encontramos en buena parte de la poesía oral de cualquier signo, y desde luego en la mayor parte de la poesía tradicional y folclórica, que tiende a establecer situaciones estereotipadas como marco predeterminado para los diferentes géneros compositivos.

Mas en muchas otras ocasiones, especialmente en la medida en que se pierde la inmediatez del marco oral, habría que reconocer una independencia notable del contexto específico de producción y recepción del poema con respecto al tipo de situación enunciativa que se recrea internamente en el texto lírico; sobre todo cuando la lectura se impone como forma de recepción predominante y la escritura se convierte en el soporte por excelencia de los poemas. Bajo estas condiciones, en efecto, el distanciamiento del texto en relación con las circunstancias externas se acrecienta y el poema ex-

[20] Gustavo Guerrero: *Teorías de la lírica*, pág. 20.

plota toda su potencialidad para desarrollar, de un modo que podría calificarse como virtual, la capacidad de sugerir sus propias circunstancias; esto es, las circunstancias en las que lo que se dice exige ser entendido.

Es en ese momento cuando la enunciación lírica alcanza toda su potencialidad y se convierte en uno de los fundamentos del fenómeno poético en un sentido moderno. En cierto modo, se podría entender como el efecto de la liberación de la palabra de su circunstancia inmediata, algo que siempre se encuentra implícito en la escritura; o también, yendo un poco más allá, cabría comprender esta relevancia de la enunciación como una consecuencia de la capacidad que tiene la palabra para generar desde sí las circunstancias que la hacen posible como acto de lenguaje, aunque sea ficticio. Los poetas no han dejado de prestar una atención profunda a esta peculiaridad del lenguaje mediante el reconocimiento de que el texto lírico se mueve en una inconcreción inevitable desde el punto en que sus palabras, con frecuencia pocas, aparecen desligadas de cualquier contexto inmediato que ciña unívocamente su sentido.

Se diría, en este aspecto, que uno de los trazos distintivos de la lírica moderna consiste en el énfasis sobre la débil circunstanciación del discurso, y de la enunciación. Se trata de lo que José Ángel Valente formuló con el rubro de *descondicionamiento radical da palabra*:

> La forma se cumple sólo en el descondicionamiento radical de la palabra. La experiencia de la escritura es, en realidad, la experiencia de ese descondicionamiento y en ella ha de operarse ya la disolución de toda referencia o de toda predeterminación. Tal es la vía única que en la escritura lleva a lo poético, a la forma como repentina y libre manifestación.[21]

Tal inconcreción no debe confundirse ni con la abstracción ni con la indefinición. La palabra poética lejos de renunciar a la individualidad y singularidad hace de esto uno de sus fundamentos o, acaso mejor, de sus metas. El teórico y crítico francés Dominique Rabaté lo supo ver: «Lo circunstancial juega, por tanto, en dos direcciones opuestas: es al mismo tiempo lo que cumple superar y, concurrentemente, es también la singularidad absoluta que la lengua no debería traicionar jamás».[22] Consiste, en otras palabras,

[21] José Ángel Valente: *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro*, Barcelona: Tusquets, 1991, pág. 19.

[22] Dominique Rabaté: *Figures du sujet lyrique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1996, pág. 76.

en la condición para el presente absoluto que se ha identificado en la lírica: un presente que siempre puede reactualizarse dependiendo de las diferentes circunstancias de la lectura. No otra cosa era la «palabra esencial en el tiempo» de Antonio Machado.

Sin embargo, conviene no dejarse llevar por la fuerza de las declaraciones programáticas en uno u otro sentido. La palabra poética puede propiciar el «descondicionamento» del que hablaba Valente, pero no es menos cierto que tantas otras veces mantiene muy viva la conexión con una circunstancia específica, casi en el sentido del llamado por Gustavo Guerrero «discurso situacional».

ELEGÍA

En Orihuela, su pueblo y el mío, se me ha muerto como del rayo Ramón Sijé, con quien tanto quería.

Yo quiero ser llorando el hortelano
de la tierra que ocupas y estercolas,
compañero del alma, tan temprano.

Alimentando lluvias, caracolas
y órganos mi dolor sin instrumento
a las desalentadas amapolas

daré tu corazón por alimento.
Tanto dolor se agrupa en mi costado,
que por doler me duele hasta el aliento.

Un manotazo duro, un golpe helado,
un hachazo invisible y homicida,
un empujón brutal te ha derribado.

No hay extensión más grande que mi herida,
lloro mi desventura y sus conjuntos
y siento más tu muerte que mi vida.

Ando sobre rastrojos de difuntos,
y sin calor de nadie y sin consuelo
voy de mi corazón a mis asuntos.

Temprano levantó la muerte el vuelo,
temprano madrugó la madrugada,
temprano estás rodando por el suelo.

No perdono a la muerte enamorada,
no perdono a la vida desatenta,
no perdono a la tierra ni a la nada.

En mis manos levanto una tormenta
de piedras, rayos y hachas estridentes
sedienta de catástrofes y hambrienta.

Quiero escarbar la tierra con los dientes,
quiero apartar la tierra parte a parte
a dentelladas secas y calientes.

Quiero minar la tierra hasta encontrarte
y besarte la noble calavera
y desamordazarte y regresarte.

Volverás a mi huerto y a mi higuera;
por los altos andamios de las flores
pajareará tu alma colmenera

de angelicales ceras y labores.
Volverás al arrullo de las rejas
de los enamorados labradores.

Alegrarás la sombra de mis cejas,
y en tu sangre se irán a cada lado
disputando tu novia y las abejas.

Tu corazón, ya terciopelo ajado,
llama a un campo de almendras espumosas
mi avariciosa voz de enamorado.

A las aladas almas de las rosas
del almendro de nata te requiero,
que tenemos que hablar de muchas cosas,
compañero del alma, compañero.

El poema, fechado el 10 de enero de 1936 y publicado en *El rayo que no cesa*, establece una conexión, desde su misma dedicatoria, con un acontecimiento preciso. Junto con la datación, la dedicatoria es uno de los procedimientos paratextuales que contribuyen, en mayor medida, a la circunstanciación del texto literario. El hecho que origina el texto es la muerte de Ramón Sijé, y surge como un homenaje póstumo que hace explícita la presencia de un vínculo que no prescribe con la muerte. En sí misma esta afirmación de

la permanencia de una relación más allá de la desaparición física de la persona desaparecida constituye el elemento común de un buen número de tópicos consolatorios y funerarios desde la Antigüedad. Y, de hecho, resulta perceptible así mismo la relación de este texto poético con géneros líricos que como el treno, la elegía, el epicedio o la endecha tienen su núcleo temático en las ideas de pérdida y de muerte; factor que propicia, por otra parte, una cierta capacidad para trascender lo estrictamente circunstancial y efímero a través del diálogo con la tradición y con los elementos convencionales que la componen.

Al construirse sobre un apóstrofe, la palabra de la voz poética niega en cierta medida la muerte, pues instaura una circunstancia en que el diálogo, afirmado desde el primer verso, resulta todavía posible: «que tenemos que hablar de muchas cosas/compañero del alma, compañero». El modo enunciativo de este poema sustenta uno de los motivos más recurrentes de la tradición poética occidental: la relación entre amor y muerte, y la posibilidad de que la palabra amorosa (identificada implícitamente con la palabra poética) pueda trascender, por el mismo acto de dar sentido y de perdurar, el ciclo de la naturaleza que engendra y destruye.

En la Elegía por la muerte de Ramón Sijé, se atribuye al decir, hecho apelación a un tú en virtud del apóstrofe, la capacidad de negar la muerte. El poema constituye un ejemplo paradigmático de cómo una circunstancia previa, aceptada implícitamente como instigadora del poema, queda convertida en material, y hasta podría decirse que en objeto de transfiguración, mediante la capacidad de circunstanciación propia de la palabra poética. Un aspecto común de la pragmática lingüística, pero del que la poesía extrae algunos de sus procedimientos más característicos.

Esto no se explicaría de no concebir la enunciación lírica como una de las dimensiones más significativas del poema; algo que va mucho más allá de la mera expresión personal de un autor, incluso en poemas que implican tan directamente una circunstancia preestablecida como ocurre con los denominados poemas de circunstancias, para convertirse en un instrumento esencial de la creación lírica. No cabe duda, por otra parte, de que estas posibilidades constructivas de la enunciación se acentúan cuando los poemas se desligan de su situación inmediata y circulan a través de la escritura o incluso en el marco de un libro donde aparecen junto con otros muchos poemas, cada uno de ellos autónomo hasta cierto punto (pues es cierto que el concepto de libro o de colección de poemas

suscita de suyo problemas enunciativos específicos). Y reflexiones semejantes habría que hacer respecto al redimensionamiento de la enunciación que deriva muchas veces del soporte electrónico y de la proliferación en Internet de poemas con una factura cada vez más espacial y menos fonocéntrica;[23] esto es, poemas que no representan una enunciación ni una voz desde el punto en que no son 'decibles' o asumibles por una voz, siguiendo así una línea muy característica de la poesía moderna.

Tómese como referencia, para no acudir a una mayor radicalidad visual, un poema tan conocido como este del poeta norteamericano e. e. cummings, donde la palabra *loneliness* ('soledad') abarca la frase *a leaf falls* ('cae una hoja'), inserta entre paréntesis y fragmentada todo el conjunto entre breves líneas poéticas que sólo incluyen grafemas. ¿Hay una voz representada en él? ¿Se puede leer o pronunciar el texto?

l(a
le
af
fa
ll
s)
one
l
iness

(*95 Poems*, 1958)

Aun así, y pensando en los poemas en que la enunciación —y, por tanto, la imagen de una voz— constituye una dimensión sustancial, importa destacar el énfasis cada vez mayor de la crítica y de la teoría sobre la lírica en estos aspectos.

Puede servir de ejemplo toda la labor del filólogo y poeta catalán Joan Ferraté, quien hizo de esta cuestión uno de los elementos básicos de su concepción de la poesía ya desde los años 50. Veamos cómo plantea Ferraté la cuestión a partir de la contraposición entre lo que sucede, hipotéticamente, en una situación comunicativa real y lo que ocurriría en el caso de la comunicación poética:

[23] Tómese como ejemplo la llamada *holopoesía*, cultivada y también teorizada por el poeta brasileiro Eduardo Kac: ‹http://www.ekac.org/›

> en todo acto real de comunicación lingüística las respectivas funciones representativa, expresiva y conativa se ejercen realmente y los valores efectivos que adopta el mensaje resultan condicionados por la naturaleza específica de los tres factores mencionados, el asunto, el hablante y el oyente. Dichos tres factores, que en sí mismos constituyen una variable independiente, representan, con relación al mensaje, un triple absoluto. El mensaje, por su parte, ocupa con relación a los mismos la posición de constante formal y valor relativo [...] Exactamente lo contrario ocurre en la poesía. En ella el acto de comunicación verbal se caracteriza por el hecho de que son los caracteres del mensaje los que determinan la naturaleza respectiva del asunto, el hablante y el oyente, y no a la inversa, como es el caso en los actos reales de comunicación verbal. En la poesía el acto de comunicación verbal no es real, sino ideal o ficticio.[24]

Es decir, según la tesis de Ferraté, en la poesía tendríamos actos de comunicación ficticios, lo que implica una inversión del sentido en que operan los factores de la comunicación real. En esta, el hablante, el oyente, el asunto —la situación, en suma— determinan el mensaje, que resulta entonces un valor relativo o, si se prefiere, derivado. Pero cuando se trata de un poema, las relaciones entre los elementos de la comunicación lingüística resultan traspuestas y la situación se convierte en resultante o producto del mensaje, que, convertido en término absoluto, ya no viene predeterminado por la circunstancia en la que se origina. Por el contrario, el mensaje (o texto del poema, para Ferraté) es el punto originario del que derivan todos los demás elementos necesarios para constituir imaginariamente una experiencia: hablante, oyente y situación.

Ciertamente, cabe aducir distintas reservas a esta manera de ver las cosas. Por ejemplo, que el poema no constituye un caso excepcional y que, de hecho, todo texto que se transmite en sus propios términos, desvinculándolo de su situación de enunciación originaria, tiende a provocar un efecto semejante al que describe el crítico catalán. No por casualidad el funcionamiento pragmático del poema se ha equiparado más de una vez al de las citas, textos fragmentarios que fuerzan a reconstituir a partir de su literalidad el contexto en el que pueden funcionar y que permiten acomodar su sentido a distintas voces y situaciones cada vez que son objeto de una enunciación diferente.

[24] Juan Ferraté: *Dinámica de la poesía. Ensayos de explicación, 1952-1966,* Barcelona: Seix Barral, 1968, pág. 381.

Dejando al margen una discusión teórica exhaustiva, nos interesa sobre todo tomar nota de la importancia atribuida a la dimensión enunciativa, que llega a ser un elemento básico para la definición de la poesía desde una cierta perspectiva y, cuando menos, invita a prestarle la atención que merece en la crítica de esta forma literaria.[25] Porque lo que parece fuera de cualquier duda es su rendimiento histórico, así como su importancia para entender su funcionamiento literario y buena parte de los presupuestos teóricos que la definen.

Sin embargo, la evidencia es que la atención crítica está muy lejos de la recibida por otros aspectos de la poesía e incluso de la que han merecido todas estas cuestiones en el caso de la novela y, en general, de la narrativa. La propia terminología empleada en estos casos revela sobradamente la precariedad de la reflexión crítica al respecto, rehén todavía hoy de un horizonte teórico muy reductivo. Hay, con todo, algunas propuestas que tratan de realizar lo que cabría llamar una fenomenología de la enunciación lírica, que tienen cuando menos el mérito de reivindicar la importancia de este aspecto del poema y la complejidad de sus manifestaciones concretas.

[25] Entre otras aproximaciones posteriores que subrayan el carácter ficticio de la poesía, a veces con argumentos equiparables a los de Ferrater, es destacable la de Barbara Herrnstein Smith: *Al margen del discurso. La relación de la literatura con el lenguaje* [1978], Madrid: Visor, 1993.

6.5. Situaciones enunciativas del poema

Figuras pragmáticas básicas

Siguiendo de cerca una tipología diseñada en los años cuarenta por Wolfgang Kayser, Arcadio López-Casanova propuso la consideración de lo que denominó *figuras pragmáticas* del poema, que se entienden como las «actitudes líricas» que resultan del posible juego de relaciones entre el hablante y el destinatario.[26] El presupuesto fundamental es que el poema presenta una situación comunicativa imaginaria en la que el enunciador o hablante lírico y el enunciatario o destinatario han de concebirse como el resultado de un proceso de ficcionalización y, por tanto, como entidades diferenciadas tanto del autor como del lector. Atendiendo exclusivamente a las diferentes maneras de plasmar la situación comunicativa imaginaria, habría tres actitudes o figuras pragmáticas básicas: *enunciación*, *apóstrofe* y *lenguaje de canción*.

El siguiente cuadro muestra la correspondencia entre estas tres figuras enunciativas básicas y su representación pronominal:

[26] Arcadio López-Casanova: *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca: Colegio de España, 1994, págs. 60 y ss.

Enunciación	Apóstrofe	Lenguaje de canción
Tercera persona	Segunda persona	Primera persona

La figura denominada *enunciación* se aplicaría a los poemas en los que la voz poética se limita a presentar una realidad aparentemente externa y desconectada de la voz poética:

PALABRAS MÁS LEJANAS

La mañana suda una palabra,
apesadumbrada desaparece,
correteando dobla la esquina.
Entra silenciosa en la taberna,
todavía allí los cantantes metafísicos de Purcell,
el eco de la campana la adelgaza.
Pondrían la mano sobre su hombro,
añadirían otras palabras al oído.
Jugará a perderse
con las arenas que la bruñen.
Está alegre porque ha venido
a verle su nueva cara, se adormece
en el ahumado rodar de las monedas.
Desaparece como una ardilla,
en la medianoche de la otra esquina
recién apagada.
(José Lezama Lima, *Fragmentos a su imán*, 1977)

La denominación de la segunda de las figuras pragmáticas sería la de *apóstrofe*, ya observada a propósito de la «Elegía a Ramón Sijé» de Miguel Hernández. En ella el destinatario lírico adquiere una presencia explícita. La voz poética, que puede estar representada o no mediante la primera persona, apela a un enunciatario convertido en polo de orientación de la situación comunicativa de la que el texto es, como decía Ferraté, símbolo. Sirva de ejemplo el siguiente poema de Ted Hughes, incluido en el libro *Birthay Letters* (*Cartas de cumpleaños*), cuya destinataria explícita es la poeta Sylvia Plath:

FINGERS
Who will remember your fingers?
Their winged life? They flew

With the light in your look.
At the piano, stomping out hits from the forties,
They performed an incidental clowning
Routine of their own, deadpan puppets.
You were only concerned to get them to the keys.
But as you talked, as your eyes signalled
The strobes of your elation,
They flared, flicked balletic aerobatics.
I thought of bird in some tropical sexual
Play of display, leaping and somersaulting,
Doing strange things in the air, and dropping to the dust.
Those dancers of your excess!
With such deft, practical touches —so accurate.
Thinking their own thoughts caressed like lightning
The lipstick into your mouth corners.

Trim conductors or your expertise,
Cavorting at your typewriter,
Possesed by infant spirit, puckish,
Who, whatever they did, danced or mimed it
In a weightless largesse of espressivo.
I remember your fingers. And your daughter's
Fingers remember your fingers
In everything they do.
Her fingers obey and honour your fingers,
The Lares and Penates of our house.[27]

[27] «DEDOS. ¿Quién se acordará de tus dedos?/¿De su alada vida? Volaron/en la luz de tu mirada./Al piano, machacando éxitos de los cuarenta,/realizaron un incidental número cómico,/de su propia cosecha, marionetas con humor de payaso listo./Tu única preocupación era que llegasen a las teclas./Pero mientras hablabas, mientras tus ojos mostraban/los estorbos de tu exuberancia,/flamearon e hicieron ellos acrobacias de ballet./Pensé en pájaros del trópico en algún acto/de despliegue sexual, brincando o dando volteretas,/haciendo rarezas en el aire y cayendo al polvo./¡Aquellos bailarines de tu exceso!/Con toques tan ágiles, prácticos —tan precisos./Pensando sus propios pensamientos igual que relámpagos/acariciaron el carmín de las comisuras de tu boca./Esbeltos conductores de tu pericia,/refocilándose en tu máquina de escribir,/poseídos de un espíritu infantil, como duendecillos,/que, hicieran lo que hiciesen, lo bailaban o volvían mimo/en la ingrávida generosidad de lo expresivo./Me acuerdo de tus dedos. Y los dedos de tu hija/recuerdan tus dedos/en todo cuanto hacen./Sus dedos obedecen y honran a tus dedos,/Lares y Penates de nuestra casa». Ted Hughes: *Cartas de cumpleaños*, trad. de Luis Antonio de Villena, Barcelona: Lumen, 1999, págs. 440-443.

En tercer lugar, tendríamos la considerada como *lenguaje de canción*, que se definiría por la presencia única de la primera persona y por un carácter fuertemente expresivo. Sería la modalidad más próxima al estereotipo de lo lírico, asumiendo con frecuencia una estrategia de identificación entre la voz lírica y el poeta (lo que no invalida el carácter imaginario de la situación comunicativa representada en el poema). Así sucede en el siguiente fragmento:

ORILLAS DEL SAR

A través del follaje perenne
Que oír deja rumores extraños,
Y entre un mar de ondulante verdura,
Amorosa mansión de los pájaros,
Desde mis ventanas veo
El templo que quise tanto.

El templo que tanto quise...
Pues no sé decir ya si le quiero,
Que en el rudo vaivén que sin tregua
Se agitan mis pensamientos,
Dudo si el rencor adusto
Vive unido al amor en mi pecho.
(Rosalía de Castro, *En las orillas del Sar*, 1884)

Otras posibilidades enunciativas

Estas distinciones no agotan la compleja realidad de los juegos enunciativos que se sitúan en el mismo centro de la tradición lírica moderna. Consciente de esto, López-Casanova habla de otras posibilidades, aunque para hacerlo haya de modificar el criterio básico de la tipología: la plasmación gramatical de las figuras enunciativas mediante los deícticos correspondientes. De este modo, y trasladando la cuestión a los juegos de identidad que esconden las estructuras enunciativas de los poemas, presta atención también a fenómenos como los procesos de desdoblamiento que pueden llevar —para limitarnos a las posibilidades contempladas por este crítico— al empleo de un *tú* que esconde un proceso reflexivo de interiorización de un yo o al recurso a una figura en tercera persona que actúa como imagen de la voz poética. Se trata, en suma, de procedimientos para

establecer un distanciamiento, ciertamente muy rentables en el juego enunciativo. Muchas veces, además, se complementan con otros recursos que sirven para modular y afianzar el efecto de ese distanciamiento. Es el caso, por ejemplo, del expediente conocido como *autonominación,* cuando el nombre de la persona del poeta aparece referido directamente en el poema. Piénsese, en este sentido, en los últimos versos de «Herba aquí ou acolá» de Álvaro Cunqueiro:

Todo pende en que un esteña morto
e queira volver ao val e á noite
esmola de home, pasteiro comunal
onde brancas ovellas alindadas por unha vella
pacen seguido sen erguer a cabeza
sen decatarse de ónde vén a herba
que moen e remoen os dentes apertados.
Sen decatarse da resurrección da carne de Álvaro Cunqueiro,
un novo corpo limpo que soñaba co vento,
—beira dun río, quizabes,
ou nun alto—[28]
(Álvaro Cunqueiro, *Herba aquí ou acolá*, 1991)

En buena medida, la exacerbación de los procedimientos de distanciamiento conduce a la construcción de la enunciación lírica sobre la base de conflictos o paradojas referenciales. Esto ocurre, de modo muy destacable, en el conocido como *monólogo dramático*,[29] que se fundamenta en la constitución de una persona ficcional, identificada muchas veces con un personaje

[28] «Todo depende de que uno esté muerto/y quiera volver al valle y a la noche/ limosna de un hombre, prado comunal/donde blancas ovejas dirigidas por una anciana/pacen continuamente sin levantar la cabeza/sin darse cuenta de dónde viene la hierba/que muelen y remuelen los dientes apretados./Sin darse cuenta de la resurrección de la carne de Álvaro Cunqueiro,/Un nuevo cuerpo limpio que soñaba con el viento,/—orilla de un río, quizá,/o en un alto—». Álvaro Cunqueiro: *Poesía en gallego completa*, trad. de Vicente Araguas y César Antonio Molina, Madrid: Visor, 2003, págs. 267-269.

[29] Como forma histórica específica el monólogo dramático suele relacionarse con la figura del poeta inglés Robert Browning. Sin embargo, importa tener presente que no sería más que una de las posibilidades dentro de lo que Arcadio López-Casanova denomina *escenificación*. La escenificación consiste en la atribución al hablante lírico de señales de identificación que hagan patente su función y personalidad. La escenificación, tomada en un sentido amplio, incluye, pues, un conjunto de posibilidades muy grande, con presencia en toda la historia de la poesía. Arcadio López-Casanova: *El texto poético. Teoría y metodología*, pág. 71.

literario o histórico, reconocido como el enunciador de las palabras del texto poético. Pero también es importante para la tipificación de esta modalidad el hecho de que las palabras del personaje lírico, cuya expresión en primera persona se identifica con el poema, remitan a una situación espacial y temporal reconocible y concreta. Así se verifica, por no dejar a Cunqueiro, en un poema como «Eu son Danae» (*Herba aquí ou acolá*, 1991):

EU son Danae. Núa caía no leito *come*
bianca neve scende senza vento.
E chegou segredo coa fúlgura
convertido en moedas de ouro que caíron
sobre de min, e arredor, e no chan.
Díxose a si mesmo unha voz e aquel ouro de ceca
arremuiñouse nun amén e fíxose o varón.
Atopoume virxe, sucoume e sementou.
Bebeume, como quen se deita con sede sobre un río.
Pro, o pasado pasado.
Agora vou vella, en nun reino de columnas derrubadas
vou e veño por entre os cipreses e as pombas.
Téñenme por tola, e coidan que minto
cando digo que fun desvirgada por Zeus.
Para burlarse de min chinchan unha moeda no mármore
e eu coido que el volve, e tiro a roupa
e déixome caír núa na herba *come*
bianca neve scende senza vento.
Nin escoito as súas risas. Xa vou vella
pro nunca puiden saír daquel soño de antano.[30]

Hasta un cierto punto, cabría considerar que los monólogos dramáticos contravienen la expectativa de identidad entre la voz lírica y el poeta,

[30] «Yo soy Dánae. Desnuda caía en el lecho *come/bianca neve scende senza vento./*Y llegó secreto con el fulgor/convertido en monedas de oro que cayeron/sobre mí, alrededor, en el suelo./Díjose a sí mismo una voz y aquel oro de ceca/se arremolinó en un amén y se hizo el varón./Me encontró virgen, me surcó y me sembró./Me bebió, como quien se echa con sed sobre un río./Pero lo pasado pasado está./Ahora soy vieja, y en un reino de columnas derrumbadas/voy y vengo por entre los cipreses y las palomas./Me tienen por loca, y piensan que miento/cuando digo que fui desvirgada por Zeus./Para burlarse de mí baten una moneda en el mármol/y yo pienso que él vuelve, y me quito la ropa/y me dejo caer desnuda en la hierba *come/bianca neve scende senza vento./*Ni escucho sus risas. Ya voy vieja/pero nunca pude salir de aquel sueño de antaño». Álvaro Cunqueiro: *Poesía en gallego completa*, pág. 223.

y de hecho a veces han sido juzgados como una categoría aparte de lo lírico.[31] No obstante, distan de ser una modalidad aislada desde el punto de vista enunciativo y tampoco se puede ignorar su papel en la evolución moderna de la poesía lírica y la importante atención que mereció por parte del pensamiento crítico y teórico.[32] En este sentido, no conviene considerarlos extraños a otros fenómenos vinculados a la dimensión enunciativa que, de un modo u otro, profundizan en las posibilidades ficcionalizadoras de la estructura formal de la voz lírica. Casi resulta inevitable aducir a este propósito los heterónimos de Fernando Pessoa, los apócrifos de Antonio Machado, los «yoes ex-futuros» de Miguel de Unamuno y tantos otros procedimientos conducentes a la constitución de personas líricas que tienen como único apoyo existencial las palabras de los poemas.

Recordemos, por otra parte, los casos de poetas que se presentan como editores, traductores o antólogos de poemas de autoría ajena (y ficticia). Bien conocida es la *Spoon River Anthology* (1915), en la que Edgar Lee Masters reunió una colección ficticia de epitafios en primera persona correspondientes a un grupo de difuntos enterrados en el cementerio de la localidad que da nombre a la antología. Algo semejante sucede, para mencionar una segunda referencia entre las muchas posibles, con el *Llibre de La Frontera* (2000) del poeta catalán Jaume Pont, quien, en cuanto figura autorial, se limita a aparecer en un prólogo donde se justifica su supuesta función de traductor al catalán de una antología de poetas arábigos, imaginarios, de la zona de Lérida, realizada en el siglo XIII por un tal Musa ibn al-Tubbi.

La conexión entre la lírica y la constitución de la subjetividad moderna y posmoderna se hace de este modo especialmente visible, incluso recurriendo a determinadas aporías que tienen que ver con la relación entre sujeto y lenguaje. Porque si en todos estos casos los poemas sacan partido de la capacidad ficcionalizadora del lenguaje para constituir imágenes, personas o máscaras, en otros casos lo que se induce es la fragmentación y la dispersión de cualquier posibilidad de homogeneidad referencial desde el punto de vista enunciativo. Esta vertiente desconstructiva abunda en la tradición moderna, donde recursos como el *collage* intertextual, y la irrupción de voces y enunciadores múltiples son bien conocidos. Véase como

[31] Véase Elisabeth Howe: *The Dramatic Monologue*, Nueva York: Twayne, 1996, págs. 4 y ss.

[32] Robert W. Langbaum: *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna* [1957], Granada: Comares, 1996.

muestra un poema de Joan Brossa que emplea un procedimiento equiparable a lo que sería el *ready-made* en el terreno de la plástica:

URINARIS
Mingitorios públicos municipales
SERVICO WATER
1 peseta
(Joan Brossa, *Fora de l'umbracle*, 1968)

Factores modales

Por supuesto, hay otras muchas posibilidades a la hora de abordar la dimensión enunciativa de los poemas. Arcadio López-Casanova otorga también un relieve especial, por ejemplo, a las llamadas por él *actitudes proposicionales*, que marcan las relaciones modales del enunciador con el enunciado. Son relaciones que tienen que ver, de un lado, con los sistemas cognitivos, marcadas por los verbos *saber* o *creer*; pero así mismo, cuando las relaciones de modo son otras, con verbos como *querer*, *poder* o, entre otros posibles, *deber*. Hay, en efecto, muchos poemas construidos como representación modal de este tipo, que sin duda permite contar con un importante elemento caracterizador de la enunciación poemática.

Esta atención a los factores modales de la enunciación lírica podría integrarse, de hecho, en una consideración más abarcadora como sería la que atendiese a los actos de habla que tendrían su manifestación lingüística en los poemas. Es una perspectiva de análisis con una cierta tradición y que cuenta ya con numerosos cultivadores, empezando por autores clásicos en este aspecto como Richard Ohman o Samuel R. Levin.[33] Para volver sobre algunos de los ejemplos mencionados, piénsese en las posibilidades que tendría la interpretación de poemas como los de Miguel Hernández o Ted Hughes desde el punto de vista de su entendimiento

[33] Para una visión general sobre las aproximaciones a la poesía desde la pragmática lingüística, con observaciones de mucho interés, sigue siendo muy aconsejable el trabajo de Arturo Casas: «Pragmática y poesía», en Darío Villanueva (comp.): *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, 229-308. También puede verse el libro que José María Paz Gago dedicó al tema: *La recepción del poema. Pragmática del texto poético*, Kassel: Universidad de Oviedo / Reichenberger, 1999.

como una promesa, de sus condiciones de felicidad —que garantizarían que esa promesa pudiera aceptarse y funcionar como tal— y de las diferencias entre el acto de habla realizado efectivamente por el poeta a través de la escritura del poema y el que se le puede atribuir al hablante lírico en el contexto implícito en el texto. De nuevo son perspectivas críticas que inciden en la compleja situación pragmática del texto poético, en el papel tan relevante que tiene la enunciación y en el lugar reservado a la actualización del poema y de su situación imaginaria, que le corresponde realizar al lector.

Lírica y autocomunicación

Para terminar este apartado, no estaría de más hacer una mención referente a la condición general de la comunicación poética. Ya comentamos la dimensión ritual que puede adquirir cuando se vincula a una promesa y también el papel que, de un modo u otro, desempeña la ficción. Lo cierto es, sin embargo, que la situación cultural que se le reserva al hecho lírico tiene una serie de peculiaridades que inciden fuertemente incluso sobre su forma. En este sentido, uno de los conceptos a los que los críticos han recurrido con más frecuencia es el de *autocomunicación*. Una noción, acuñada por Yuri Lotman, que apunta al carácter reflexivo del poema, a la tendencia a volver sobre sí mismo, en consonancia con la tendencia introspectiva que guía en buena medida tanto la producción como la recepción lírica. Pero Lotman destaca también otros aspectos que deben ser tenidos en cuenta: por ejemplo, la conexión de la autocomunicación con las formas culturales implicadas en la construcción y la transmisión de las identidades o su propensión a exacerbar ciertos elementos lingüísticos, que evidencian la condición no puramente transitiva del mensaje, o también la tendencia a operar con indicios, sugiriendo la importancia de lo sobreentendido o consabido en esta forma de comunicación.[34]

El extraordinario peso específico de la dimensión enunciativa en la poesía podría alcanzar una explicación desde esta perspectiva semiótica. Así lo apuntan la especularidad a la que tiende la representación enuncia-

[34] Yuri M. Lotman: *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Edición de Desiderio Navarro, Madrid: Cátedra, 1998, págs. 42-62.

tiva en la lírica y el énfasis en la tematización de la estructura pragmática más elemental: el hecho de que alguien diga algo en una situación. Situar la lírica en el contexto de la autocomunicación, entendida como fenómeno de cultura, abriría una vía para emplazar la cuestión formal de la enunciación en los marcos históricos y culturales donde adquiere su sentido pleno. Es únicamente un ejemplo de lo que todavía está por hacer en este ámbito.

6.6. La figuración

Uno de los programas más recurrentes en la moderna teoría de la poesía a lo largo de todo el siglo XX ha sido la tentativa de describir la especificidad del lenguaje de la lírica bajo el presupuesto de que, por formularlo en los célebres términos de Jakobson, existía una «función poética» que podía ser reducida y caracterizada lingüísticamente. Al mismo tiempo, el pensamiento literario contemporáneo ha tendido a caracterizar la poesía, frente a otros discursos, como un código de especial densidad semántica, que tendría su origen en la incidencia de la connotación, en la ambigüedad expresiva o en una cierta opacidad fundamentada en el uso del lenguaje figurado.

De este modo, la poesía se situaría del lado de lo que Gérard Genette ha venido denominando *dicción*, concepto que define por oposición a *ficción*.[35] El autor considera que el trazo distintivo de la dicción es la preponderancia de los elementos formales, en detrimento de su carácter imaginario. Una vez más, la distinción da cuenta de una perspectiva teórica que restringe el alcance ficcional del discurso poético. En cambio, como hemos visto, una atención pormenorizada al desplegamiento real de la poesía moderna contradice claramente su adscripción unívoca a un único régimen discursivo. Y es así como ciertas herramientas surgidas incialmente para

[35] Véase Gérard Genette: *Ficción y dicción* [1991], Barcelona: Lumen, 1993.

el análisis narrativo se revelan igualmente, o incluso más, operativas en el análisis poético.

La metalepsis. El autor como figura del poema

Volviendo al plano enunciativo del poema, las nociones bakhtinianas de *palabra enmarcada*, *polifonía*, *dialogismo* o *palabra bivocal* permiten esclarecer no pocos fenómenos de representación del discurso ajeno. En este mismo sentido, el concepto de *metalepsis*, objeto de una de las últimas contribuciones de Genette a la teoría de la narrativa,[36] resulta especialmente rentable para la comprensión de procedimientos enunciativos muy presentes en la lírica contemporánea.

La metalepsis es un tropo cuyo funcionamiento descansa en el mecanismo de la analogía y que aúna características que han sido tradicionalmente adscritas tanto a la metonimia como a la metáfora. Definida en la retórica clásica como designación de un efecto por su causa, su emergencia en el mapa reciente de la narratología se debe, en buena medida, a su capacidad para dar cuenta de las relaciones entre estilo, voz y nivel ficcional. Tal y como ha sido aplicada por Genette al terreno del relato, la metalepsis es una figura que pone en juego el mismo pacto narrativo, en la medida en que su funcionamiento estructural permite cuestionar la diferencia entre historia y discurso, focalización y voz o autor y personaje. Al desmontar las jerarquías que subyacen a la representación, y al orden secuencial del discurso, la metalepsis lleva al extremo el juego metaficcional, y supone un salto cualitativo con respecto a mecanismos como la *mise en abîme*.

Entendida, pues, de modo genérico como un procedimiento de construcción del discurso, no hay razón para no ver en la poesía un excelente campo para probar la productividad teórica de la metalepsis. Sin embargo,

[36] Gérard Genette: *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris: Éditions du Seuil, 2004. El autor define la metalepsis como «una ficción embrionaria» (pág. 17) que desestabiliza la «suspensión voluntaria de la incredulidad» (pág. 23) a fin de generar «una simulación lúdica de la credulidad» (pág. 25). El término, en un sentido más restrictivo, había aparecido ya en Gérard Genette: *Figuras III*.

tanto la monografía de Genette como otras aproximaciones recientes a la figura, parecen circunscribir su esfera de acción al relato, de acuerdo con un canon genológico que privilegia la novela y, secundariamente, el teatro y el cine, sobre otras manifestaciones narrativas, y que excluye al poema como objeto de indagación. Esta exclusión no deja de ser paradójica, desde el momento en que en los últimos años, el *corpus* de reflexiones teóricas sobre el concepto se ha venido refiriendo principalmente a la denominada «metalepsis del autor», por la cual la relación del autor con el texto queda sometida a una manipulación figural y ficcional. De este modo, al tranformar ficcionalmente al autor en productor de lo que describe, la metalepsis propicia la confusión entre la representación y el agente de la representación.

Se diría, por una parte, que la lectura habitual de los textos poéticos ha exigido tradicionalmente el funcionamiento de este mecanismo, de cuyo privilegio hermenéutico da buena cuenta, *ex contrario*, la denuncia formalista de la falacia intencional. Con frecuencia, los poetas han jugado con esta convención de lectura que exige del lector una identificación entre voz y escritor, o incluso entre voz y escritura.

En otro sentido, el poeta puede remitir textualmente a una serie de sucesos con cuyo conocimiento público cuenta, convirtiendo la trama de su propia vida en materia del poema. En lo que atañe a la poética barroca, este conocimiento, asumido e incluso tematizado por el poeta, del carácter social de la propia biografía se traduce en el uso, muchas veces paródico, de la antroponimia o, de un modo más general, en el empleo de una serie de juegos de palabras y alusiones cuyo conocimiento o desconocimiento por parte del lector abre o cierra el acceso a un determinado plano de lectura.

La poesía contemporánea ha explorado muchas otras posibilidades de la metalepsis autorial. En cierto modo, sería incluso posible afirmar que, al menos en lo que atañe a este punto, la práctica poética ha previsto (y descrito) un espectro más amplio y complejo de posibilidades de estructuración (y desestructuración) enunciativa que la propia teoría del poema. Véase, a modo de ejemplo, el siguiente poema de Chus Pato:

Así a voz (fragmento)
Dehmen: Entro e saio do texto coma quen entra e sae da
primavera. As miñas palabras son as palabras de Xonás,
as palabras de Olaf. Non recoñezo o mundo. Escribo o

«manicomio». «E coas entretecidas barcas sucabamos un
mar enorme e axitado e o abismo poboado de monstros»
Xonás: Se bebes o límite estás en el diluvio. Pureza. A
pureza non pode establecerse. O libro é do azar. No
azar está o Infinito. Se bebes o dioivo. Se bebes a pomba.
Se bebes a Arca, tamén a Arca e a promesa. E aos
fillos de Noé e a viña. —existían as ogresas—
—Ti constrúe unha Arca que eu vou mandar un dioivo
e era o día 17 do segundo mes, y las aguas erguían
a arca por riba das montañas
—Porei un arco iris as candeas exactas do solsticio
¡Moito me sabe! Se devoras o poema,
se o confundes cun cofre, con la momia de Tutankamon.
Si te envolves nun papiro. Se te metes nel.
Nebamun: Louvor para os defuntos
Ti cabalga o lume, dentro está Sigrid, na casa
dos incendios
Eminia: Quedas da beira de Deus, no seu líquido
amniótico.
Xonás: Porque nós coñecemos sen enmoquetar a selva
o encoro de gardenias represado
Dehmen: Tanta xente por matar, e eu tan falta de tempo!
madre Naturaleza
¡Adeus lírica!
MARQUÉS: Au revoir Manchuria![37]

[37] «Así la voz (fragmento). **Dehmen**: Entro y salgo del texto como quien entra y sale de/la primavera. Mis palabras son las palabras de Jonás,/las palabras de Olaf. No reconozco el mundo. Escribo el/«manicomio». «Y con entretejidas barcas surcábamos un/mar enorme y agitado y el abismo poblado de monstruos»/**Jonás**: Si bebes el límite estás en el diluvio. Pureza. La/pureza no puede establecerse. El libro es del azar. En el/azar está el Infinito. Si bebes el diluvio. Si bebes la paloma./Si bebes el Arca, también el Arca y la promesa. Y a los/hijos de Noé y la viña. —existían las ogresas—/—Tú construye un Arca que yo te mandaré un diluvio/y era el día 17 del segundo mes, y las aguas elevaban/el arca por encima de los montes/—Pondré un arco iris las candelas exactas del solsticio/ ¡Cuánto me gusta! Si devoras el poema,/si lo confundes con un cofre, con la momia de Tutankamon./Si te enrollas un papiro. Si entras en él./**Nebamun**: Loor a los difuntos/Tú cabalga el fuego, dentro está Sigrid, en la casa/incendiada. **Eminia**: Quedas del lado de Dios, en su líquido/amniótico./**Jonás**: Porque nosotros conocimos sin enmoquetar la selva/el embalse de gardenias represado/**Dehmen**: Tanta gente por matar, y yo tan falta de tiempo!/madre Naturaleza/¡Adiós lírica!/MARQUÉS: Au revoir Manchuria!» El texto es accesible en versión

Acepciones del término *figura*

Vemos, pues, que en la medida en que afecta a planos tan decisivos de la organización del poema como la enunciación, el carácter figural de la poesía es irreductible a su consideración como un lenguaje específico, determinado por el predominio de la función poética. En el fondo, la caracterización de la lírica en términos de lenguaje o de dicción parece recuperar la confianza en la antigua diferenciación retórica entre *sentido recto* (también llamado *literal* o *propio*) y *sentido figurado*. Conviene tener presente que esta era también una distinción lógica. En el órganon aristotélico, por ejemplo, es común el empleo de los términos «figuras del silogismo» o «figuras de dicción». Estos dos términos lógicos son muy reveladores del estatuto ambivalente que el pensamiento occidental le reconoció tradicionalmente a la figuración. En efecto, la expresión «figuras del silogismo» recoge el sentido estructural y productivo del término. En cambio, la identificación de las «figuras de dicción» de la lógica clásica con los sofismas ilustra con elocuencia el carácter de *pseudoverdad* que se le vino atribuyendo a la figuración en nuestro imaginario.

En su *Diccionario de Filosofía*, José Ferrater Mora[38] distingue dos acepciones de la palabra *figura*, que aduciremos aquí en la medida en que permiten abrir otras dos posibles direcciones para el entendimiento del término en la teoría de la lírica. La voz latina *figura*, que aparecería por vez primera en una obra de Terencio, referida a un personaje femenino de la trama,[39] es traducible, según Ferrater, por dos tecnicismos griegos. El primero sería el término *morfé*, que hace referencia a la configuración, es decir, a la capacidad organizativa de una estructura. El segundo, sería *eidos*, que hace referencia a la imagen o, si prefiere, a la forma «externa» de esa configuración.

Tenemos aquí, condensadas, las dos grandes aproximaciones de las que ha sido objeto el pensamiento sobre las figuras en la teoría de la

bilingüe en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Poesía contemporánea: http://www.cervantesvirtual.com/portal/poesia/chus/autor.shtml.

[38] José Ferrater Mora: *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, Ariel, 1998, vol. II, s. v. «figura».

[39] Véase también Erich Auerbach, que documenta filológicamente la trayectoria semántica de la palabra «figura» desde la literatura grecolatina. Significativamente, el autor relaciona el término con las palabras *fingere*, *figulus*, *dictus* y *effigies* y lo considera sinónimo de *plastisches Gebilde*, hecho que informa de una equivalencia implícita entre «figura» e «imagen». Erich Auerbach: *Figura* [1967], Madrid: Trotta, 1988.

literatura. Cuando la figura se entiende como *morfé*, prevalece una concepción activa y productiva de la figuración, esto es, una visión de las figuras como *energeia*. Esta es precisamente la acepción rescatada por un estudio de Erich Auerbach, donde la figura, situada en el ámbito de las formas de interpretación histórica, se relaciona con la idea de dinamismo y de transformación y de este modo se diferencia de otras categorías como el símbolo o la alegoría:

> La interpretación figural establece entre dos hechos o dos personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale al otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consuma. Los dos polos de la figura están temporalmente separados, pero se sitúan en el tiempo, en calidad de acontecimientos o figuras reales; ambos están involucrados, como ya se ha subrayado reiteradamente, en la corriente que es la vida histórica, y sólo la comprensión, el *intellectus spiritualis*, es un acto espiritual: un acto espiritual que considerando cada uno de los polos se ocupa del material dado o esperado, del acontecer pasado, presente o futuro, pero no de conceptos o abstracciones [...] En tanto que la interpretación figural pone una cosa en lugar de otra, haciendo que una represente y equivalga a la otra, pertenece también a las formas de representación alegóricas en el sentido más amplio. Pero la interpretación figural se distingue claramente de la mayor parte de las formas alegóricas que conocemos, debido al hecho de que en ella tenemos la historicidad real tanto de la cosa significante como de la cosa significada.[40]

En cambio, si se prioriza una concepción *eidética*, las figuras serán objeto de un entendimiento pasivo, que las convertiría en productos (*ergon*), en unidades sensibles, susceptibles de delimitación, combinación y catalogación. La acepción pasiva de la figuración ha sido, quizás, la dominante en la tradición poética que, como resultado de un comentado *misreading* histórico, fue reemplazando la retórica clásica —que había demostrado ser, cuando menos en la formulación aristotélica, una auténtica teoría de la acción comunicativa— por un archivo más o menos estático de tropos y figuras.

Entre otros autores, Genette se ha referido a una identificación, que juzga abusiva, entre figuras e imágenes, y que relaciona oportunamente con la conversión de la retórica en un catálogo de tropos y con el lugar central

[40] Erich Auerbach: *Figura*, págs. 99-100.

que, en tanto «tropo de tropos», se le ha venido asignando a la metáfora poética:

> Así pues, el movimiento secular de reducción de la retórica parece desembocar en una valorización absoluta de la metáfora, vinculada a la idea de una metaforicidad esencial del lenguaje poético... y del lenguaje general. Antes de preguntarnos por el significado de ese último avatar, tal vez no sea inútil observar dos trazos de léxico que proceden seguramente de la misma tendencia [...] El primero es el uso con frecuencia abusivo, en nuestro vocabulario crítico, del término imagen para designar no sólo las figuras por semejanza, sino toda especie de figura o de anomalía semántica, cuando, en realidad, esa palabra connota casi inevitablemente por su origen un efecto de analogía o incluso de mímesis.[41]

Teorías del lenguaje figurado

Las primeras reconsideraciones del estatuto ancilar del llamado *lenguaje figurado* tienen lugar en el ámbito del pensamiento filosófico, en un momento en que éste comienza a hacer del lenguaje su ámbito privilegiado de indagación. A Friedrich Nietzsche, también filólogo y poeta, le debemos una importante revisión del carácter de la metáfora, ya no como traducción imaginaria de un sentido literal previo, sino como matriz de significación productiva y reproductiva. La fuerza generadora del pensamiento tropológico, con la metáfora como centro, se convertirá, a lo largo del siglo XX, en una idea recurrente, retomada, entre otros autores, y desde muy diversas perspectivas, por Nelson Goodman y Max Black, Mark Johnson y George Lakoff, Paul Ricoeur o Hayden White. Pese a las notables diferencias en sus posiciones teóricas, todos estos pensadores comparten un interés por aproximar el *modus operandi* de distintos discursos sociales tradicionalmente separados entre sí, e implícitamente jerarquizados en función de su grado de verdad/verificabilidad. Nos referimos a las complejas relaciones que contraen áreas discursivas como la historia, la literatura o la ciencia, relaciones que es posible formular reconociendo que, incluso en proporciones variables, el funcionamiento de las figuras parece operar en todas las áreas del conocimiento, y no sólo en las tradicionalmente consideradas disciplinas «artísticas».

[41] Gérard Genette, *Figuras III*, págs. 38-39.

En esta línea, Paul Ricoeur o Hayden White han hecho visible el fundamento narrativo del discurso histórico, y el modo en que esta diégesis necesita de los tropos para constituirse efectivamente como praxis creativa. La distinción entre modelos y metáforas, propiciada por Goodman y Black, ayuda a entender el denominado proceso de *poetización* del discurso científico contemporáneo, en donde las figuras e imágenes (cuerdas, agujeros negros, fractales) parecen adquirir cada vez más preponderancia. Por su parte, Johnson y Lakoff, desde una óptica cognitiva, renovaron los estudios lingüísticos sobre la metáfora mostrando su presencia constitutiva en los usos y funciones del lenguaje cotidiano.

Otro posible vector de la relación entre la filosofía del lenguaje y la teoría de los tropos tiene su origen en el *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) de Wittgenstein, y, más concretamente, en su consideración de la proposición como una figura de lo real. En esta máxima Wittgenstein trascendía la pretensión de Russell y Whitehead de un lenguaje altamente formalizado, como proyecto de traducción unívoca de la realidad a un sistema lógico-matemático. Es ampliamente conocida la vinculación del llamado «primer Wittgenstein» con estos presupuestos acerca del isomorfismo lenguaje-mundo, pero el hecho de que, ya entonces, considerase la proposición como figura anticipa claramente, a nuestro entender, la conciencia, muy presente en toda la segunda etapa de su obra, de una distorsión inherente al mismo darse del sentido. O, por decirlo de otro modo, lo que aparece aquí es la idea de que el acceso al sentido, a cualquier sentido, llevaría implícita su figuración. Incluso aceptando la hipótesis abstracta de un posible sentido recto, para que este pudiera tener lugar, la comprensión exigiría que el sentido se curvase. La idea de una curvatura del sentido estaría plenamente presente, además, en el concepto wittgensteiniano de los «juegos de lenguaje», que, como es sabido, propició un giro pragmático en los estudios de lingüística y poética, regidos hasta entonces por el método estructural.

La mayor parte de las aproximaciones contemporáneas a la figuración poética asumen un fundamento pragmático, sustentado en nociones como «pacto ficcional», «contrato de lectura» o «hipercódigo». Términos como estos sustentan, por ejemplo, la propuesta de Antón Risco,[42] que

[42] A pesar del carácter pragmático de su propuesta, la concepción figural de Antón Risco es todavía deudora del paradigma estructuralista, y de su concepción desdoblada del signo lingüístico. Estas deudas son muy evidentes en el plano terminológico, donde la oposición entre «figurante» y «figurado» constituye un refrendo implícito de pares como «significante»/»significado» o incluso

define el hipercódigo como el «conjunto de signos, símbolos, mitos, imágenes sensitivas, ideas que constituyen el acervo común de una unidad cultural en un momento dado y que prestan a la representación su corporeidad imaginativa».[43]

Esta definición presenta la ventaja de asociar la figuración, definida como «toda representación imaginaria sensorial o emocional»,[44] con el complejo problema de la representación literaria. La teoría del poema vuelve vincularse a la cuestión de la mímesis y al lugar de la enunciación. Como fruto del giro pragmático al que aludíamos arriba, el interés por el lenguaje poético, característico de la agenda estructuralista, parece ir dando paso a un entendimiento de la figuración como práctica comunicativa.

El uso extensivo de la expresión «lenguaje figurado» encubre una serie de estratificaciones categoriales que arrancan de la tradicional distinción entre tropos (metáfora, metonimia, sinécdoque) y figuras. Como es sabido, la antigua retórica encontraba en la oposición *in verbis singulis/in verbis coniunctis* la matriz de la diferencia. Los tropos se originarían como resultado del mecanismo de sustitución de un término (*in verbis singulis*), mientras que las figuras surgirían como fruto de las relaciones discursivas de copresencia (*in verbis coniunctis*). Traducido a la terminología estructuralista, los tropos tendrían lugar en el eje paradigmático y las figuras, en el eje sintagmático. A su vez, las figuras suelen subdividirse en *figuras de dicción* (aliteración, paronomasia, antanaclasis, asíndeton, elipsis, calambur, anáfora, enumeración...) y *figuras de pensamiento* (ironía, lítote, símil, antítesis, hipérbole...).

Figuración y mímesis

En realidad, el concepto de figuración en la poética contemporánea, lejos de circunscribirse al terreno de la retórica considerada en un sentido

«enunciado/enunciación». La tensión entre el programa inmanentista de la lingüística estructural —que suele resolverse, paradójicamente, en una retórica trascendentalista— y el reconocimiento de un pacto pragmático que actualiza la figuración en el proceso de la lectura, se hace muy perceptible en líneas como esta: «si las figuras se hacen por fuerza a partir del significante, no se agotan en él. Están en un más allá virtual capaz de actualizarse en esta u otra lengua y en diferentes tipos de discurso». Antón Risco: *A figuración literaria*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1991, pág. 44.

[43] Antón Risco: *A figuración literaria*, pág. 27.

[44] Antón Risco: *A figuración literaria*, pág. 45.

restringido, se convierte, a menudo, en una oportunidad para resolver, o cuando menos limitar, la problematicidad de determinados asuntos que han venido afectando a la moderna teoría de la poesía. Por volver al plano elocutivo, un buen ejemplo se encuentra en la tan debatida cuestión del sujeto lírico, al que autores como José Guilherme Merquior[45] o Dominique Combe[46] le han dado respuestas asociadas en mayor o menor medida con un entendimiento expansivo de la figuración.

En efecto, para explicar el modo en que la lírica acoge y comunica, por medio de la figuración, contenidos abstractos, Merquior habla de «astucia de la mímesis», proceso que define como «la obtención de un conocimiento especial sobre aspectos *universales* de la vida humana (considerados de interés constante para el espíritu) mediante la figuración de seres singulares».[47] Por su parte, Combe trata de resolver la cesura aporética de los términos «sujeto empírico» y «sujeto lírico» echando mano del concepto de «desvío figurado»:

> El debate, que se convierte a menudo en polémica, entre los partidarios de la hipótesis biografista y los defensores del sujeto lírico parece insoluble, pero la idea de una re-descripción retórica, figurada, del sujeto empírico por el sujeto lírico, que sería su modelo epistemológico, podría sin duda contribuir a evitar la aporía. De este modo, la máscara de ficción detrás de la cual se esconde el sujeto lírico, según la tradición crítica, podría asimilarse a un «desvío figurado» en relación al sujeto autobiográfico.[48]

La figuración poética se revela, por tanto, como una clave posible de organización de los textos y de sus usos, que trasciende el tradicional estrato retórico del ornato. La figuración opera así, cuando menos, en el nivel actancial (actores y personajes), en el nivel de la enunciación (voz, perspectiva, sujeto lírico), en el nivel de la configuración del poema como una estructura de sentido y, por último, también en el nivel de un posible análisis de esa estructura a la luz de aquello que la retórica clásica había denominado *tropos*, *figuras de dicción* y *figuras de pensamiento*, entendidas ya

[45] José Guilherme Merquior: «Naturaleza de la lírica», en Fernando Cabo Aseguinolaza, *Teorías sobre la lírica*, 85-101.

[46] Dominique Combe: «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía», en Fernando Cabo Aseguinolaza, *Teorías sobre la lírica*, 127-153.

[47] José Guilherme Merquior: «Naturaleza de la lírica», pág. 94.

[48] Dominique Combe: «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía», pág. 145.

no como segmentos del discurso, sino como unidades productivas para la generación de los múltiples sentidos del poema. No es otro el modo en que opera, por ejemplo, la metalepsis, situada precisamente en un plano de confluencia entre los niveles mencionados, y que, en virtud del cuestionamiento de la estabilidad del pacto representacional, construye nuevas posibilidades de entendimiento de los tropos y muestra que la figuración poética incide sobre muy diversos territorios de significación, absorbiéndolos y transformándolos desde el punto de vista imaginario.

6.7. La fragmentación del discurso poético

En el apartado 6.4. llamamos la atención sobre el privilegio fonocéntrico de las aproximaciones teóricas y críticas a la poesía. En buena medida, este privilegio permite explicar también el tratamiento paradójicamente secundario que se le ha venido deparando a la fragmentariedad. No resulta casual, a este respecto, que en una monografía sobre el fragmentarismo poético contemporáneo, José Enrique Martínez Fernández cifre en lo que denomina «crisis de la oralidad» la emergencia, y la explicación causal, de su objeto:

> Los fenómenos a los que me vengo refiriendo (objeto de mi investigación) son, en un primer momento, la nueva disposición tipográfica del poema y el fragmentarismo, que, según mi modo de ver las cosas, tienen su origen en la crisis de la oralidad y en el nacimiento y cultivo consiguientes del verso libre. La disposición tipográfica del poema provoca en la poesía contemporánea una nueva distribución de las líneas o versos, además de otros fenómenos propios de la letra impresa, de la poesía escrita (y no oral), de la poesía para la lectura (y no para la audición), como el uso especial de la letra cursiva, el empleo de frases parentéticas, la ausencia de puntuación o de mayúsculas, etc., así como el naci-

miento de otros tipos de ordenación del discurso poético, entre el verso y la prosa.[49]

De un lado, resulta plausible que el énfasis en la oralidad originaria del texto poético puede minimizar la importancia de la fragmentación, fenómeno que socava la métrica «tradicional», pretendido recordatorio de una oralidad originaria, y que irrumpiría en la poesía contemporánea de la mano de otros procedimientos innovadores como el versolibrismo o la poesía en prosa. Sin embargo, es preciso incidir de nuevo en el carácter paradójico de la oposición entre la oralidad y la escritura, carácter que dificulta la vinculación automática de la fragmentación al segundo de los términos, así como su adscripción exclusiva a horizontes epocales o estilísticos tales como la «modernidad» o la «poesía de vanguardia». Ciñéndonos al ámbito de la literatura escrita, no son pocos los testimonios que invitan a desvincular las poéticas del fragmento de un contexto cronocultural específico. Los centones, composiciones poéticas hechas a partir de fragmentos de obras literarias previas, proliferaron en la literatura latina posclásica y la centonización siguió siendo una práctica intertextual muy productiva en la poesía altomedieval.

Piénsese, por ejemplo, en el uso que Ramón Menéndez Pidal[50] hizo de la noción de fragmentarismo, para referirse a los comienzos abruptos y a los finales suspendidos de los romances de transmisión oral.[51] De este procedimiento daría testimonio la cadencia final del célebre romance «El infante Arnaldos»:

¡Quién hubiera tal ventura
sobre las aguas del mar
como hubo el infante Arnaldos
la mañana de San Juan!
Andando a buscar la caza
para su halcón cebar,
vio venir una galera
que a tierra quiere llegar;

[49] José Enrique Martínez Fernández: *El fragmentarismo poético contemporáneo. Fundamentos teórico-críticos*, León: Universidad de León, 1996, pág. 14.

[50] Ramón Menéndez Pidal: *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1938.

[51] Las condiciones pragmáticas que rodeaban la emisión y la recepción de estos textos asegurarían la restitución, por parte del auditorio, de una «integridad» a la materia romancística truncada. En la poesía moderna de soporte escrito, la tensión entre totalidad y fragmento se libra en un contexto enunciativo ajeno a la cualidad situacional descrita para los romances.

las velas trae de sedas,
la jarcia de oro torzal,
áncoras tiene de plata,
tablas de fino coral.
Marinero que la guía,
diciendo viene un cantar,
que la mar ponía en calma,
los vientos hace amainar;
los peces que andan al hondo,
arriba los hace andar;
las aves que van volando,
al mástil vienen posar.
Allí habló el infante Arnaldos,
bien oiréis lo que dirá:
«Por tu vida, el marinero,
dígasme ora ese cantar.»
Respondióle el marinero,
tal respuesta le fue a dar:
«Yo no digo mi canción
sino a quien conmigo va.»

En la historia de la teoría de la literatura contemporánea, la noción de fragmentariedad surge al margen, pero indisociablemente vinculada, a la idea del poema como objeto unitario. Esta tensión, o complementariedad paradójica, se hace ya perceptible en la estética romántica, donde el fragmento es visto como clave de acceso al infinito, definido como totalidad trascendente. En el siglo XX, las concepciones de la lírica cercanas a la órbita del formalismo y del estructuralismo inciden en los principios de organicidad (sentido unitario) y composicionalidad (jerarquía interna) de los textos poéticos, a los que suelen añadir, en evocación de Paul Valéry, la cualidad memorable de la poesía. Referiéndose a los *couplings* («emparejamientos») de Samuel R. Levin, uno de los marcos teóricos en los que se proyectan de modo más nítido estos principios, José María Pozuelo Yvancos resumió en los siguientes términos el entendimiento estructuralista del poema: «El discurso poético es, pues, un discurso con especial cohesión interna (estructura formal muy fuerte) y con voluntad de permanencia».[52]

[52] José María Pozuelo Yvancos: *La teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra, 1989, pág. 199.

En el mismo sentido, Arcadio López-Casanova afirma: «todo poema responde a lo que podríamos denominar un impulso constructivo, esto es, a una ley interna o principio ordenador que busca ajustarse a unos determinados modelos o esquemas compositivos».[53]

Como veíamos en el arranque de este capítulo, la adhesión a este paradigma se ha traducido en la proliferación de esquemas sobre la organización interna de los textos líricos y, lo que resulta más decisivo, en una caracterización restrictiva, e incluso normativa, de estos marcos. Hagamos un breve recorrido por los modelos compositivos a los que alude López-Casanova, y que el autor establece de acuerdo con los siguientes criterios: unidades temáticas del poema, extensión, función (relaciones) y distribución (posición).[54] En el modelo lineal, las unidades poemáticas se suceden en yuxtaposición, sin que medie entre ellas jerarquía. En el modelo analítico, una aseveración funciona como fundamento del desarrollo argumental ulterior. En el modelo sintético, la dirección expositiva es a la inversa: la explicitación es seguida por un elemento conclusivo y sumario. El modelo simétrico se caracteriza por la regularidad en la distribución de las unidades. La infracción de este principio daría lugar al modelo asimétrico. Además de estos modelos básicos, el autor reconoce un modelo cerrado, definido por su estructura circular, y otros modelos complejos, que en muchos casos surgirían como resultado de la hibridación de los anteriores.

Es innegable la operatividad crítica de los tipos reconocidos, como lo demuestra su capacidad para iluminar un gran número de textos poéticos. De todos modos, es preciso reconocer que estos modelos surgen como fruto de una predeterminación teórica que privilegia la «totalidad» y el carácter conclusivo de la lírica sobre otros aspectos relevantes en la práctica poética. El principio de «estructura climática», con el que Arcadio López-Casanova[55] se refiere a la línea de tensión ascendente característica de muchos textos que culminan en epifonema, constituye una opción dentro de un amplio repertorio de recursos tonales que no excluye otras modulaciones posibles.

El reconocimiento de tipos textuales alternativos, fundamentados en criterios como la fragmentación, puede ser visto como un desafío a un cierto desajuste entre los modelos teóricos sobre la poesía, por veces rígi-

[53] Arcadio López-Casanova: *El texto poético. Teoría y metodología*, pág. 36.
[54] Arcadio López-Casanova: *El texto poético. Teoría y metodología*, págs. 36-49.
[55] Arcadio López-Casanova: *El texto poético. Teoría y metodología*, págs. 50 y ss.

dos y apriorísticos, y la naturaleza abierta y mudable del objeto para el que han sido diseñados. En este contexto, cobran todo sentido las ya aludidas *logofagias* de Túa Blesa, manifestaciones textuales del silencio. Para Túa Blesa, el interés por estas y otras modalidades periféricas de la escritura poética tiene implicaciones culturales y sociales que trascienden ampliamente el horizonte de la lírica:

> [...] en cuanto formas logofágicas, estas figuras y tipos de textos son una novedad, o una nueva forma de leer lo ya leído. Una novedad que no surge de la nada, ni siquiera de la propia literatura exclusivamente, ni tampoco del universo más amplio de la textualidad. Entiendo que la escritura logofágica (al igual que otras aquí no consideradas) presenta una línea de fuga, un frente que traza una línea de diferencia de las tendencias, poderosísimas, a la uniformidad. A la uniformidad literaria, por supuesto, pero ésta no es quizá más que un síntoma de las tendencias o imposiciones a la estandarización de la vida, tanto como al mercado global y al pensamiento único. Se diría que la reproductibilidad técnica del objeto artístico sobre la que con tanto acierto llamó la atención Walter Benjamin hace ya más de sesenta años se hubiera convertido en una pesadilla al entrever el poder, ese oscuro rostro, que también para las mujeres y los hombres había llegado la era de la reproductibilidad. A ese sueño del clon social le responde la carcajada del clown, hecha aquí logofagia.[56]

Aunque, como ya vimos, el fenómeno de la fragmentación no puede circunscribirse a la cultura contemporánea, muchas teorías del fragmento, de Theodor Adorno y Walter Benjamin a Omar Calabrese e Ihab Hassan se vinieron desarrollando alrededor del eje «modernidad/posmodernidad». El texto contemporáneo convertiría la contingencia histórica (y ecdótica) de la fragmentariedad en necesidad poética, en un gesto que Ezra Pound sintentiza gráficamente al construir su poema «Papyrus» a partir de un fragmento sáfico:

> Spring...
> Too long...
> Gongula...[57]

Hay otra dimensión posible de la fragmentación en los textos poéticos. Uno de los efectos más visibles de la superación del entendimiento

[56] Túa Blesa: *Logofagias. Los trazos del silencio*, pág. 225.
[57] Primavera.../tan larga.../Gongula.

del poema como unidad de sentido autosuficiente es la consideración del texto como una pieza más de un todo, sea éste una serie de extensión relativamente reducida o una orden textual de mayor entidad. Esta línea de indagación supone un interesante giro metodológico: el poema, objeto privilegiado de la teoría de la poesía, le cede paso a las relaciones interpoemáticas, componente que afecta tanto a las formas de compilación poética individual —desde los cancioneros renacentistas al modo de Petrarca hasta los poemarios modernos— como a las formas de compilación poética colectiva —desde los cancioneros medievales y renacentistas de autoría múltiple hasta las antologías contemporáneas.

Por medio de una serie de mecanismos de engarce y cohesión que apuntan a su vinculación con otros, ciertos textos parecen reclamar para sí la condición de partes de una estructura abarcadora. En este contexto, puede resultar pertinente la distinción de Omar Calabrese entre *detalle* y *fragmento*.[58] Según Calabrese, el fragmento remite a una totalidad rota, de la cual constituye un indicio, y con el que contrae una relación *in absentia*. Reproducimos aquí, como ejemplo, los últimos versos de *The waste land* (1922), de T. S. Eliot, donde, a modo de collage multilingüe, se encadenan fragmentos procedentes de diversas obras:

I sat upon the shore
Fishing, with arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order?
London Bridge is falling down falling down falling down
Poi s'ascose nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon —O swallow swallow
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
These fragments I have shored against my ruins
Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.
Datta. Dayadhvam. Damyata.
Shantih shantih shantih

Frente al fragmento, de contornos irregulares, el detalle es el resultado de una división regular operada en el plano sintagmático. Las distintas secciones en que se subdivide el poema largo *The waste land* («Burial of the Dead», «A Game of Chess», «The Fire Sermon», «Death by Water» e «What the Thunder Said») constituirían un ejemplo de detalle. También serían

[58] Omar Calabrese: *La era neobarroca* [1987], Madrid: Cátedra, 1989.

detalles, en el sentido de Calabrese, cada uno de los poemas del ya citado libro de Anne Carson *La belleza del marido. Un ensayo narrativo en 29 tangos.*

La atención, por parte de la teoría del poema, al detalle y al fragmento, como síntomas y resultados de un determinado gusto de época, suele traducirse en una preocupación por la espacialidad y la iconicidad literarias, en la estela de las ya aludidas reflexiones de Joseph Frank en torno al concepto de *forma espacial*. Para el autor son las relaciones asociativas, basadas en la simetría y en la simultaneidad, y no tanto las relaciones de sucesión temporal, las que garantizan la comprensión de las obras literarias. El interés de Frank por las iteraciones, más o menos sistemáticas, de patrones de regularidad textual surge de su intento por explicar las repercusiones del fragmentarismo en la literatura moderna. Según Frank, el fragmentarismo funcionaría como una incitación a la recepción activa, en la medida en que invitaría a los lectores a establecer vínculos de significación entre «grupos de palabras inconexos» («word-groups disconnected»). Estos grupos, que algunos teóricos del hipertexto han llegado a comparar con el funcionamento de las lexías complejas,[59] adquieren su carácter sígnico como resultado del proceso de relectura, de la posibilidad de volver sobre lo escrito y, en último término, de la propia escritura como límite y condición de posibilidad de determinados textos.

[59] El término *lexía*, de origen barthesiano, hace alusión a los fragmentos textuales susceptibles de ser conectados entre sí por medio de vínculos (*links*).

Bibliografía recomendada

BALLART, Pere, *El contorno del poema. Claves para la lectura de la poesía* [1998], Barcelona: El Acantilado, 2005.

BLESA, Túa, *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza: Tropelías, 1998.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (ed.), *Teorías sobre la lírica*, Madrid: Arco, 1999.

——— y Germán GULLÓN (eds.), *Teoría del Poema: la Enunciación Lírica*, Amsterdam: Rodopi, 1998.

FERRATÉ, Juan, *Dinámica de la poesía. Ensayos de explicación, 1952-1966*, Barcelona: Seix Barral, 1968.

GARCÍA BERRIO, Antonio, *Formación de la teoría literaria moderna. Vol. II: Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia: Universidad de Murcia, 1980.

GUERRERO, Gustavo, *Teorías de la lírica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio, *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca: Colegio de España, 1994.

LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis, *Cómo se comenta un poema*, Madrid: Síntesis, 1999.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *El fragmentarismo poético contemporáneo. Fundamentos teórico-críticos*, León: Universidad de León, 1996.

NÚÑEZ RAMOS, Rafael, *La poesía*, Madrid: Síntesis, 1992.

PAZ GAGO, José María, *La recepción del poema. Pragmática del texto poético*, Kassel: Universidad de Oviedo/Reichenberger, 1999.

PÉREZ BOWIE, José Antonio, «Para una tipología de los procedimientos metaficcionales en la lírica contemporánea», *Tropelías*: 3, 91-104.

RÁBADE VILLAR, María do Cebreiro, *As antoloxías de poesía en Galicia e Cataluña. Representación poética e ficción lóxica*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2004.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Teoría e historia de la producción ideológica: las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, Madrid: Akal, 1999.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Antonio, *Orígenes de la lírica griega*, Madrid: Revista de Occidente, 1976.

7. Teoría del teatro

7.1. El teatro en el contexto de la teoría de la literatura

La impronta de la *Poética* aristotélica en el pensamiento literario teatral

A pesar de la tradicional inclusión del drama en la tríada genérica, la relación entre la literatura y el teatro, largamente documentada en la práctica artística y en el pensamiento poético clásico y moderno, ha estado sometida a un buen número de tensiones que, en última instancia, no hacen sino testimoniar la riqueza y complejidad de los términos de discusión.

No parece casual, a este respecto, que la obra fundacional del pensamiento literario occidental, la *Poética* de Aristóteles, constituya la primera teoría del teatro. La *Poética*, en propiedad un análisis de la tragedia, no sólo condensa ya los temas que darán lugar a una larga tradición, a menudo de tono y orientación preceptivos, sobre la obra dramática, sino que anuncia incluso algunas de las tendencias que han cuestionado esta tradición en épocas más recientes. No hay que olvidar, por ejemplo, que la dimensión ética y pedagógica de algunas teorías teatrales posteriores dista, en lo esencial, de las pretensiones aris-

totélicas, orientadas menos a defender la idoneidad social del drama o a dictar reglas para su cabal realización que a describir la realidad de la práctica dramática en la Grecia del siglo IV a. C. María del Carmen Bobes Naves reconoce, con todo, en Aristóteles un precedente de estas posiciones:

> el tono en que se concreta esta actitud ética puede deberse al influjo del cristianismo, pero ya está presente, como tal actitud ante el teatro, aunque con otros contenidos, en las teorías aristotélicas. La *Poética* mantiene que el valor moral y educativo de la tragedia se justifica por su capacidad para producir la catarsis: la bondad o maldad de un drama no se medía por su adecuación a un canon de moralidad positiva, pero sí por su posibilidad de alcanzar la purificación de las pasiones del espectador, y en este sentido puede hablarse de una moralidad social de la tragedia, concebida en la *Poética* no tanto axiológicamente como teleológicamente.[1]

Aristóteles enuncia y desarrolla, pues, algunas nociones que llegarán a convertirse en nódulos del pensamiento literario sobre el fenómeno teatral. Basta con enumerar los diferentes contextos en que irán surgiendo las teorías dramáticas postaristotélicas (latinidad, medievo cristiano o islámico, humanismo renacentista, contrarreforma barroca, neoclasicismo, romanticismo, realismo y naturalismo...) para comprender la distancia que, con frecuencia, media entre las formulaciones originarias y los intérpretes posteriores, inevitablemente sujetos a condicionamientos sociales y culturales que determinan la orientación de su discurso, aun cuando éstos pretendan estar invocando literalmente la *Poética* y recurran a la figura de Aristóteles como argumento de autoridad. Los complejos mecanismos de la apropiación cultural, muchos de ellos basados en las prácticas del comentario y de la traducción, entran en juego y muestran en este punto su eficacia.

Detengámonos en algunos de los aspectos de la tradición aristotélica y en determinados jalones de su desarrollo posterior. En primer lugar cabe aludir a la relación entre historia y poesía (entendida, en su acepción clásica y extensiva, como ficción), y la correlativa distinción entre verdad y verosimilitud, que se constituye en uno de los fundamentos de la teoría de la imitación. La acotación de un ámbito específico para la obra artística,

[1] María del Carmen Bobes Naves: «Introducción», *Teoría del teatro*, Madrid: Arco, 1997, pág. 10.

basado en su estatuto mimético, funciona a su vez como condición de posibilidad de un análisis de la tragedia en términos de estructura y composición. Categorías como las de *fábula (mithos)* o *carácter*, centrales en la descripción aristotélica de la obra, se constituirán, asimismo, en piezas decisivas para la articulación de un corpus de reflexiones en torno a las formas de narratividad, el teatro entre ellas.

En segundo lugar, el establecimiento, por parte de Aristóteles, de distinciones genéricas (principalmente, entre tragedia y comedia) anticipa la debatida cuestión de los géneros teatrales.[2] Desde el punto de vista de la historia del pensamiento literario, la diferenciación aristotélica será retomada por Evantius (siglo IV) en *De Fabula*, donde la tragedia y la comedia se oponen, por primera vez, en función de la naturaleza venturosa o desafortunada del desenlace. También en la Baja Edad Media, la cuestión de los géneros teatrales conocerá, con Averroes (siglo XII), un singular tratamiento que ilustra el peso de la interculturalidad en el desarrollo del pensamiento literario, así como la dependencia contraída por la poética en relación con la retórica en la teoría medieval. En su cuento «La busca de Averroes», de *El Aleph*, Jorge Luis Borges dibuja certeramente al sabio en el trance de traducir y comentar los términos «tragedia» y «comedia», que hará equivalentes de los términos «vituperio» y «elogio»:

> La pluma corría sobre la hoja, los argumentos se enlazaban, irrefutables, pero una leve preocupación empañó la felicidad de Averroes. No la causaba el Tahafut, trabajo fortuito, sino un problema de índole filológica vinculado a la obra monumental que lo justificaría ante las gentes: el comentario de Aristóteles. Este griego, manantial de toda filosofía, había sido otorgado a los hombres para enseñarles todo lo que se puede saber; interpretar sus libros como los ulemas interpretan el Alcorán era el arduo propósito de Averroes. Pocas cosas más bellas y más patéticas registrará la historia que esa consagración de un médico árabe a los pensamientos de un hombre de quien lo separaban catorce siglos; a las dificultades intrínsecas debemos añadir que Averroes, ignorante del siríaco y del griego, trabajaba sobre la traducción de una traducción. La víspera, dos palabras dudosas lo habían detenido en el principio de la Poética. Esas palabras eran tragedia y come-

[2] Es sabido que la parte que Aristóteles pensaba destinar a la comedia se ha perdido, aunque es posible reconstruir en parte el pensamiento aristotélico en torno a este género a partir de la tradición doxográfica posterior. Véase Robert Janko: *Aristotle on Comedy. Toward a Reconstruction of Poetics II*, Berkeley: U.C.P., 1984.

dia. Las había encontrado años atrás, en el libro tercero de la Retórica; nadie, en el ámbito del Islam, barruntaba lo que querían decir. Vanamente había fatigado las páginas de Alejandro de Afrodisia, vanamente había compulsado las versiones del nestoriano Hunáin ibn.Ishaq y de Abu-Bashar Mata. Estas dos palabras arcanas pululaban en el texto de la Poética; imposible eludirlas.[3]

El cuento ilustra el carácter histórico y culturalmente condicionado de categorías genéricas aparentemente «universales» y que forman parte, en realidad, de una poética específica que cumple reconocer en sus términos temporales y espaciales. Una vez más, la aparente homogeneidad del pensamiento occidental sobre la literatura se ve cuestionada por las constantes interferencias de sus líneas de fuerza con las líneas descritas por otras tradiciones teóricas que, como la islámica, trazan a menudo recorridos divergentes.

La fábula de Borges permite situar el pensamiento sobre el teatro en una genealogía compleja, al esbozar el recorrido no lineal, y a menudo aleatorio, de los procesos de adaptación e intercambio cultural de los textos. Como se lee en el citado fragmento, el *talkhîs* o «comentario medio» de Averroes a la *Poética* aristotélica no es sino la versión, y actualización lingüística, de un texto escrito en árabe antiguo que Abu Bashar Mata había llevado a cabo en el siglo IX, basándose a su vez en la traducción siríaca de un monje nestoriano anónimo. Pero apurando todavía más las implicaciones de la fábula, y saliéndonos ya de su marco ficcional, podemos añadir que el comentario de Averroes será, con posterioridad, adaptado al latín por los clérigos Hermán Alemán (siglo XIII) y Martín de Tortosa (siglo XIV).

Significativamente, la poética occidental contemporánea ha tendido a interpretar este recorrido como «gran malentendido» de los presupuestos teóricos fundacionales desarrollados a lo largo del texto aristotélico. En el contexto español, Menéndez Pelayo afirma de la *Poética* que fue «un código literario [...] perversamente entendido por los árabes».[4] Las interpretacio-

[3] Jorge Luis Borges: *El Aleph*, Madrid: Alianza, 1971, págs. 94-95. El cuento ha sido comentado por Ángel Abuín a propósito de su reflexión sobre la figura del narrador en el teatro. Véase Ángel Abuín: *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1997, pág. 189.

[4] Marcelino Menéndez Pelayo: *Historia de las Ideas Estéticas en España*, 2 vols., Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974, vol. I, págs. 70-71.

nes de Ernest Renan, que fueron tomadas por Borges como punto de partida para su cuento, contribuyeron asimismo a divulgar la idea de un filósofo que, imposibilitado por su adscripción cultural para la comprensión de la teoría griega del teatro, había contaminado inconscientemente la «pureza» originaria del pensamiento aristotélico y, de un modo más concreto, la distinción entre los géneros *tragedia* y *comedia*, misteriosamente convertidos en los correlatos retóricos *encomio* y *vituperio*. En cambio, el importante papel desempeñado por la hermenéutica en el desarrollo y en la organización de la cultura medieval, autoriza más bien a hablar de una apropiación cultural consciente de los principios poéticos aristotélicos por parte del exégeta islámico. El comentario de Averroes no sería, pues, una «lectura equivocada» (*misreading*) de Aristóteles, sino el fruto de un programa teórico que busca, por una parte, definir el estatuto de la poética en la cartografía medieval del saber y, por otra parte, readaptar la tabla genológica clásica a la realidad de la poesía islámica coetánea.

Esta transposición de los géneros teatrales clásicos a la poesía medieval en lengua árabe puede ser tomada como estímulo para reflexionar sobre el fundamento mismo de lo teatral, con frecuencia asociado a la operación retórica de la memoria. De ahí que el eje retórico *encomio/vituperio* no sea tan ajeno al *modus operandi* del teatro como podría parecer en un principio. Desde el punto de vista de la teoría de los géneros, lo que Borges denominara «La busca de Averroes», permite rastrear el fundamento elocutivo común a cauces de presentación que la poética occidental ha tendido a representar como autónomos. Nos referimos al peso inequívoco que, en la teoría de la lírica, ha tenido la distinción entre oralidad y escritura y a cómo el reconocimiento de una circulación oral de la poesía en ciertos contextos (los de la poesía clásica en lengua árabe, por ejemplo, y particularmente la *qasida*, que Averroes incluye en la esfera de la *laudatio/tragedia*) permite acercar el fenómeno teatral a otros procesos de actualización escénica, en absoluto privativos de este archigénero.

Volviendo nuevamente a la *Poética* de Aristóteles y a su condición de texto seminal en el desarrollo de la teoría del teatro, sus ideas sobre la composición de la obra teatral (formas y partes cualitativas y cuantitativas) inauguran, *stricto sensu*, el análisis estructural del drama y constituyen una proyección más del pensamiento mereológico sobre los objetos literarios, proceder que, en la teoría literaria occidental, llegará a su apogeo en las poéticas de base formalista, estructuralista y semiótica. Cuando la dirección de la teoría teatral no es descriptiva sino preceptiva, la atención a la

dimensión estructural del drama da lugar al establecimiento de reglas sobre la construcción de la obra teatral. Pensemos en la célebre «ley de las tres unidades» (acción, tiempo y espacio), ampliamente debatida en el pensamiento literario europeo de los siglos XVI y XVII y que será adoptada por la estética clasicista de este mismo período, sobre todo en el drama francés, cuyo epítome teórico es la *Poética* de Boileau. Como es sabido, esta regla surgió como fruto de las teorizaciones llevadas a cabo por los comentaristas y traductores del Renacimiento italiano (Francesco Robortello, Vicenzo Maggi, Antonio Sebastiano Minturno, Giulio Cesare Scaligero, Ludovico Castelvetro...), y no aparecía formulada en la *Poética*, en donde Aristóteles mencionaba únicamente, y en tono descriptivo, la unidad de acción.

Pero, tal y como ocurría entre las distintas tradiciones de pensamiento literario, la historia de las relaciones entre teoría y práctica teatral no sólo permite documentar sus paralelismos y convergencias, sino también sus cruces y desencuentros. La transformación paulatina del pensamiento aristotélico en un *corpus* preceptivo se enfrentará a menudo, en la historia del teatro, con tradiciones que distan de la codificación canónica. La «comedia nueva» en España y el teatro isabelino en Inglaterra constituyen dos claros puntos de fuga con respecto a la actitud normativa de las poéticas teatrales. En relación con el primero de los casos aducidos, *El arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega, constituirá la cristalización teórica de una concepción del teatro en donde el gusto del público es aducido como criterio de validación de la obra y garantía de legitimidad de un uso «libre», cuando no refractario, de la preceptiva. Nada más lejano a la perspectiva del clasicista Ignacio de Luzán, que en el siglo XVIII reflejará en su *Poética* la distancia que contrae la estética teatral dieciochesca (de la que son representativas, por ejemplo, las obras de Leandro Fernández de Moratín) con relación al teatro del Siglo de Oro.

A lo largo de la historia del teatro, la práctica teatral ha incidido de distintos modos sobre la teoría. Como tendremos ocasión de analizar más adelante, el surgimiento de la teatrología contemporánea a lo largo del siglo XX no podría concebirse sin la emergencia del director de escena y el protagonismo que, progresivamente, se irá concediendo a esta figura en detrimento de la del autor, con la correlativa entrada de los componentes extralingüísticos en el análisis semiótico del teatro. La crisis del naturalismo y la aparición paulatina de códigos teatrales que, desde nociones como el extrañamiento brechtiano, pretenden desafiar las convenciones del dra-

ma burgués se convierten, asimismo, en notables acicates para el asentamiento de una semiología de la representación más atenta a describir los usos pragmáticos del teatro que a codificar su estructura o regular su alcance social. En todo caso, las aproximaciones teóricas al teatro, desde la *Poética* de Aristóteles hasta la actualidad, no han sido ajenas a la ubicación del texto teatral en una situación comunicativa de rasgos específicos.

En este sentido, la teoría de la *catarsis* constituye, sin duda, una de las hipótesis más productivas del pensamiento aristotélico, en términos tanto ontológicos (naturaleza de la obra dramática) como metodológicos (posibilidades de análisis de la práctica teatral). Por una parte, la atención a los efectos producidos por la tragedia en el espectador, tan presentes en categorías como las de *anagnórisis* o *hamartía*, conecta con el interés de Aristóteles, claramente reflejado en la *Retórica*, por la condición situacional del lenguaje. La importancia de la catarsis en el desarrollo argumental de la *Poética* viene dado, pues, por el reconocimiento de la función comunicativa del teatro, capaz de generar determinados efectos (en el caso de la tragedia, purgativos) sobre el auditorio. Al poner el acento en las condiciones propias de la comunicación teatral, actualización de un texto en el «aquí y ahora» de la representación, la *Poética* constituye ya una aproximación a la obra dramática como signo. En este sentido, ha llegado hablarse incluso de Aristóteles como precursor de la semiología teatral.

Por otra parte, al definir la catarsis como finalidad primordial de la tragedia, la *Poética* aristotélica reconoce el potencial del teatro para actuar e intervenir en un espacio social, capacidad que, en las teorías literarias medievales, y debido en buena parte a la mediación del cristianismo, será reinterpretada en clave moral. En el contexto de la poética clásica, había sido Platón (singularmente en *La República*) y no Aristóteles el precedente de la lectura ética de la mímesis. Las reflexiones de Diomedes, en el apartado que dedica al origen histórico del drama en su *Ars Grammatica*, y sobre todo las consideraciones de Evantius, en el mencionado *De Fabula* y de Aelius Donatus, en el *De Commedia*, vinculados a la transmisión medieval del *corpus* dramático de Terencio, serán las principales fuentes de una concepción ética del teatro, considerado como cauce cuyo alcance social es conveniente codificar, e incluso controlar, en atención a consideraciones morales.

Este contexto permite dibujar el fundamento histórico de una de las paradojas, quizás la más fructífera, de cuantas atraviesan la teatrología contemporánea. Nos referimos al hecho de que la primacía tradicional-

mente concedida al texto, en detrimento del espectáculo, en los estudios teatrales descansa, en último término, en el hecho de que a la representación se le atribuye el poder de intervenir en la vida social de la comunidad. También en la Edad Media, la tradición del pensamiento occidental sobre el drama ha reconocido de un modo implícito la naturaleza situacional del teatro, y la prueba de ello, *ex contrario*, ha sido el carácter predominantemente normativo y regulador de la preceptiva teatral. Sin embargo, o precisamente por ello, la poética teatral podría definirse, al menos hasta el siglo XIX, como «textocéntrica». De hecho, el carácter taxonómico que se impondrá sobre las disciplinas de conocimiento a partir del siglo XVIII determinará en buena medida la consolidación de la tríada genérica (lírica, épica, dramática) y, en consecuencia, la dependencia formal del teatro con respecto al saber literario. El historicismo decimonónico, y la consolidación de la teoría hegeliana de los géneros, no harán sino reforzar la concepción del teatro como modalidad literaria.

La concepción nietzscheana de la tragedia

La obra de Friedrich Nietzsche *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (1872) ilustra ciertas encrucijadas teóricas que, al llegar al último tercio del siglo XIX, comienzan a determinar un cambio de orientación en la teoría estética y, más específicamente, en el paradigma mimético de las artes.[5] Nietzsche, que en esta obra se muestra claramente deudor de su formación filológica, parte de la tragedia para defender el alcance espectacular («dionisíaco», en sus propios términos) de la actividad teatral en la Grecia antigua. Pero la obra no se limita a dar cuenta del papel desempeñado por los componentes no verbales en el teatro clásico (opuestos, en la teoría nietzscheana, al *logos*, elemento «apolíneo» de la representación). Al

[5] La edición y traducción al castellano es de Andrés Sánchez Pascual: *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid: Alianza, 1973. Esta edición reproduce la trigésima versión de la obra publicada en vida del autor (aunque incluye un aparato crítico que permite la reconstrucción de las otras). En una versión de 1886 Nietzsche había insertado, como prefacio, un «Ensayo de autocrítica», en donde defiende el carácter alegórico de su ensayo e incluso lamenta no haberle dado forma de poema.

abordar en un mismo ensayo campos disciplinares diversos como la filosofía de la cultura, la teoría del arte, la historia de la literatura o la mitología, el autor cuestiona las fronteras generalmente aceptadas entre las ramas del saber humanístico y ensaya una ambiciosa aproximación al teatro en el amplio contexto de las artes escénicas, con especial atención a la ópera, anticipando, de este modo, algunos de los elementos que serán desarrollados por la semiótica espectacular en el siglo XX.

Es bien representativa de esta tendencia la importancia concedida a la música como eje estructural y medular de la representación. A diferencia de las demás artes, la música no sería mímesis del mundo, sino reflejo de la misma fuerza que lo ha hecho surgir (fuerza a la que Nietzsche, siguiendo a Schopenhauer, denomina *voluntad*). La naturaleza no imitativa de la música (*natura naturans*, no *natura naturata*) la convierte en fuente de imágenes y palabras, entidades de las que busca objetivación y a las que, en último término, siempre superaría en densidad significativa. Una de estas potencias objetivantes es el mito, entendido como trama y, extensivamente, como el conjunto de elementos visibles de la obra. En el fondo, Nietzsche intenta construir una teoría no imitativa de la representación artística, y la recepción polémica de *El nacimiento de la tragedia* vino dada, en gran medida, por este rechazo a la doctrina aristotélica de la mímesis.[6]

Desde un punto de vista histórico, la tragedia es fruto, según Nietzsche, del entrecruzamiento de un talante épico-apolíneo, encarnado en la figura de Homero, y de un talante lírico-dionisíaco, personificado por Arquíloco. De esta conjunción entre un elemento figurativo o escénico y un elemento poético o musical surge una forma artística que sirve a Nietzsche para reinterpretar el canon teatral clásico, poniendo el acento en los autores que, a su entender, concedieron mayor peso al talante dionisíaco, identificado, en el plano de la proyección escénica, con el papel desempe-

[6] Para el debate desatado en torno a la publicación del libro, véase Franco Serpa (ed.): *La polemica sull' arte tragica*, Florencia: Sansoni, 1972, en donde se compilan textos de Nietzsche, Rohde, Wilamowitz y Wagner. En su *¡Filología del futuro!* Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff hace notar el carácter abiertamente provocador de las tesis nietzscheanas, sobre todo en lo que se refiere a la interpretación del mundo helénico, que contradice la visión tradicionalmente aceptada por la filología, y del helenismo como fuente de la cultura germánica. Por decirlo de nuevo en los términos de Nietzsche, Wilamowitz participa de una concepción exclusivamente apolínea de la cultura helénica, en defensa de la cual convoca a Winckelmann, a Schiller y a Goethe (págs. 215-216).

ñado por el coro trágico. Obsérvese, por una parte, cómo la genealogía de la forma histórica *tragedia* es resuelta, al modo dialéctico, a partir de los *tipos* épico y lírico, síntesis bien característica de la tríada genérica que, bajo presupuestos análogos, había comenzado a imponerse en los estudios literarios. Más interesante para nuestro propósito es que, al subrayar el papel del coro en la tragedia, Nietzsche intenta subvertir el privilegio concedido por la *Poética* aristotélica al *corpus* trágico de Eurípides.

Frente a Esquilo y Sófocles, Eurípides, el tragediógrafo más presente en la *Poética* de Aristóteles, no es definido por Nietzsche como «autor teatral», sino como «teórico». En su condición de epopeyas dramatizadas, sus obras distarían tanto de la epopeya homérica como de la tragedia esquilea. En ellas el binomio apolíneo/dionisíaco habría sido depuesto para favorecer el «naturalismo» escénico. La intuición se había tornado en dialéctica y el éxtasis en *pathos*. Todo ello sería consecuencia del intelectualismo estético de Eurípides, cuya ecuación bello=racional recordaría, según Nietzsche, a la identificación socrática de lo bueno con lo inteligible. Sócrates, el crítico, acabaría suplantando, de este modo, al oyente estético. Ejemplos de la intelectualización y moralización de la tragedia son, respectivamente, la adición de un prólogo explicativo y la justicia poética en forma de *deus ex machina* como sustituto del «consuelo metafísico».[7]

En esta exposición del desarrollo argumental de *El nacimiento de la tragedia* hemos asistido al despliegue de algunos gérmenes teóricos que seguirán avivando ciertas polémicas surgidas en el seno de la teatrología y de la semiótica espectacular a lo largo del siglo XX. Entre estas claves, destaca la importancia concedida a los elementos que, en la actualización del drama, acompañan la palabra y la trascienden. De hecho, la obra no trata de historiar el origen de un género literario, sino la emergencia de un modo de comunicación radicado en la vida cultural de una comunidad específica y las causas de su progresivo declive. De ahí que el ensayo se dirija menos a describir la estructura de la tragedia clásica que a dilucidar los efectos de la tragedia sobre el auditorio, identificado metonímicamente con la *polis*. En la estética nietzscheana, la naturaleza (unidad) se opone a

[7] En este punto Nietzsche se muestra deudor de la filosofía de Schopenhauer. El «consuelo metafísico», que surgiría como efecto de la acción del coro, es definido como el sentimiento que infunde en el ser humano la esperanza de que, a pesar de la mutabilidad de los fenómenos, puede regresar al Uno Primordial, previo a lo que Schopenhauer denominara «principio de individuación».

la civilización (desgarramiento, separación, ruptura). La primera es el escenario del sátiro, que representa la imagen primordial de la especie humana frente al moderno habitante de la ciudad. La tragedia funcionaría, de este modo, como ámbito en donde el civilizado habitante de la *polis* puede volver a ejercer su condición natural de sátiro.[8] Cuando Dioniso es sustituido por el héroe trágico, su dolor sigue siendo celebrado porque se siente como el triunfo de lo Uno Primordial sobre el sujeto particular.

En este contexto, es posible afirmar que Nietzsche se anticipa al reconocimiento de una vinculación entre el teatro y el ritual. En los últimos años, el paradigma formalista (estructural-semiótico) de las investigaciones teatrales ha dado paso a una serie de aproximaciones teóricas más atentas al componente antropológico de la representación dramática. No es ajeno a este interés del filósofo por lo que hoy denominaríamos *pragmática de la comunicación teatral* la descripción pormenorizada de los lugares de la representación. Según Nietzsche, el carácter ritual de la tragedia se ve favorecido por la configuración del espacio teatral, cuya forma esférica y escalonada propicia una visión «desde arriba», de modo que la acción del coro puede ser recibida como la plasmación artística de un culto mistérico. Todo esto explica la estrecha relación que media entre el coro y el público, entregados ambos a una recuperación de la vida primigenia previa al «principio de individuación» impuesto por los códigos de la cultura. De hecho, en un principio, la trama trágica carecería incluso de materialización escénica y no sería sino la proyección mental de un público cuya imaginación había sido excitada por el coro.

No deja de ser revelador, en este sentido, que Nietzsche identifique la pérdida de protagonismo cultural del teatro con la concesión, por parte de los dramaturgos, de un mayor peso al mito (entendido como fábula o trama) en detrimento del papel asignado al coro. Resulta muy significativo, además, que en el desarrollo argumental de *El nacimiento de la tragedia* la entrada del diálogo socrático en el espectro de los géneros constituya el correlato textual del declinar de la cultura griega.

Una vez más, la estética nietzscheana vuelve a revelar su carácter decididamente contrario a la teoría de la mímesis, de modo que la *Poética*

[8] No está de más recordar, a este respecto, que la palabra *tragedia* tiene su origen en el término *tragos* (cabra), que hacía referencia al disfraz de sátiro adoptado por los devotos en los cultos mistéricos. La cabra era, además, el premio para el coro que ejecutara la mejor interpretación.

de Aristóteles opera como referente contra el que Nietzsche se posiciona de un modo implícito a lo largo de la obra, en contraposición con el carácter explícito de su antiplatonismo, sustentado también en el rechazo del teatro como representación. Tal vez por eso el filósofo Alain Badiou, desde su neoplatonismo contemporáneo, interpreta la obra de Nietzsche como un rechazo genuino a toda forma de teatralidad:

> Se aguardaría de este fiero antiplatónico una revisión del veredicto que ataca en el teatro. Sin embargo, sucede todo lo contrario: la oposición a la teatralidad se encuentra en el núcleo de la estética de Nietzsche. Desde *El nacimiento de la tragedia*, despues de mostrar que la música (y no el teatro) constituye la esencia dionisíaca del arte griego, Nietzsche denuncia en Eurípides la corrupción socrática y teatral del gran arte. [...] El teatro es falso pensamiento, simulacro plebeyo. Sustituye a la voluntad pensante una promesa vaga a la que sólo mantiene un sentido histérico de la escena. El teatro, pensamiento anterior al pensamiento, es una demagogia espiritual que se opone a la fuerza de la vida. Es el arte nihilista por excelencia. El arte directo, el arte que afirma la vida y le da «un nombre nuevo a la tierra» es la danza.[9]

Vemos, nuevamente, cómo la presencia de posiciones encontradas en torno al fenómeno teatral, que parte a menudo de la adopción más o menos consciente de determinadas tradiciones de reflexión en torno al espectáculo, da paso a un cuerpo de teorías que siguen gravitando, ya sea para asumirla, ya para distanciarse de ella, en torno a la doctrina de la imitación, de base platónica y aristotélica. Y aun cuando Aristóteles haga compatibles la reflexión sobre la mímesis como fundamento de la representación teatral con la atención al efecto de la fábula sobre el auditorio, la primacía concedida a los elementos extraverbales sobre los verbales en algunas estéticas teatrales contemporáneas ha sido paradójicamente remitida por sus defensores a un cuestionamiento de la *Poética*. En todo caso, el análisis del diálogo en tanto que fuente y fundamento de la palabra representada constituye, como veremos, uno de los principales vectores del pensamiento contemporáneo sobre el teatro, que en algunas de sus vertientes contradice, con resultados muy productivos, el carácter «puro» de la mímesis dialógica.

[9] Alain Badiou, «Teatro e filosofía», en *Rapsodia polo teatro*, Emilio Araúxo Iglesias y Luís Martul Tobío (trads.), Santiago: Sotelo Blanco, 1994, pág. 8.

De otra parte, las reflexiones sobre la tragedia constituyen, al menos desde J. C. Friedrich von Schiller hasta Peter Szondi, una de las líneas más fecundas del pensamiento literario moderno, de ahí la elección de este género, fundante desde la *Poética* de Aristóteles, como una de las modalidades que permiten introducir algunos de los desafíos actuales de la teoría del teatro.[10] Siendo, además, el pensamiento nietzscheano fuente de muchas de las tendencias surgidas en el ámbito de las disciplinas humanísticas desde el siglo XX, estas reflexiones sobre *El nacimiento de la tragedia* pretenden abrir algunas de las cuestiones que, en relación con los modernos estudios sobre las artes escénicas, iremos desarrollando a lo largo de este capítulo.

[10] Para el pensamiento estético de J. C. Friedrich von Schiller, véase Juan Manuel Navarro Cordón (ed.): *Escritos sobre Estética*, Madrid: Tecnos: 1991, que incluye publicaciones del período comprendido entre 1793 y 1803, y termina con un estudio sobre el papel desempeñado por el coro en la tragedia. Para las reflexiones de Peter Szondi sobre el drama moderno y la categoría de lo «trágico», véase la traducción de Javier Orduña: *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico* [1978], Barcelona: Destino, 1992.

7.2. La relación entre texto y espectáculo: un objeto teórico

Considerando la historia del pensamiento occidental sobre el teatro en su conjunto, sería posible enunciar cuatro grandes corrientes o líneas maestras, a su vez recorridas por distintas aproximaciones al hecho teatral. Estas corrientes son: a) la *descriptiva*, singularmente ejemplificada por la *Poética* de Aristóteles; b) la *preceptiva*, que hunde sus raíces en el *Arte Poética* de Horacio y se prolongará hasta el Neoclasicismo, sin olvidar la larga tradición medieval, de impronta cristiana; c) la *histórica*, afectada por el peso del racionalismo y la consideración del teatro como género literario; y, por último, d) la *estructural y semiológica*, que surgirá históricamente vinculada a la escuela de Praga, y cuyos primeros representantes son Otakar Zich, fundador de la concepción estructuralista de la ciencia teatral, y Jiří Veltruský, que continúa esta tradición, como veremos no sin tomar distancia con respecto a algunos de los puntos de vista de su antecesor.

Ya hemos anunciado que la aparición y consolidación de la perspectiva estructural-semiológica en el análisis del teatro, verdadera constante en las teorías del espectáculo a lo largo de todo el siglo XX, es indisociable de la propia evolución de los códigos escénicos. Paulatinamente, la práctica teatral comienza a conceder, por

ejemplo, un mayor peso a los escenógrafos (Gordon Craig, Adolphe Appia), proceso que corre paralelo al declive del teatro burgués, representado sobre todo por la «comedia de salón», que asignaría al espectador un estatuto «pasivo». La aparición de nuevas formas, como el llamado *teatro de la crueldad* (Antonin Artaud), dará lugar, de modo simultáneo, a la puesta en circulación de modos de fijar el espectáculo tales como la notación, registro específico de la obra en su naturaleza multívoca y en sus dimensiones verbal y extraverbal.

En este contexto, quizás el aspecto más relevante sea la atribución de un destacado papel al director de escena, que vendría a restar protagonismo a la figura, tradicionalmente central, del escritor dramático. No resulta por ello casual que uno de los debates más largos y fructíferos de la semiología teatral haya sido el que enfrenta a los «dramatólogos» (que postulan el carácter fundante del texto dramático, entendido como palabra literaria virtualmente proyectable en escena) y los «espectaculistas» (que defienden la primacía del texto teatral, entendido como conjunto de signos que emergen en el aquí y ahora de la representación).

Esta oposición aparece ya claramente dibujada en los teóricos teatrales que desarrollan su actividad en conexión con la escuela de Praga. En su *Estética del arte dramático. Dramaturgia teórica* (1931), Otakar Zich asienta los cimientos de una concepción del texto dramático como parte de la representación, y no como su fundamento, al tiempo que cuestiona su consideración exenta como arte, al margen de su realización escénica. Por su parte, Jiří Veltruský, desde el título de su obra *El drama como literatura* (1942), defiende la consideración del drama como obra literaria independiente, y postula la teatralidad del texto lingüístico y su carácter determinante de la representación.

En la misma estela de pensamiento, Miroslav Procházka resume el fundamento teórico de ambas posiciones y propone una visión conciliatoria entre drama y espectáculo para una cabal comprensión del carácter multidimensional del teatro:

> La naturaleza específica del drama hace que su situación sea ambigua en la esfera del teatro y en la esfera de la literatura. El radicalismo de las tesis que afirman que el drama no es literatura, o que el drama es a la vez literatura y texto teatral, son, en mi opinión, insuficientes y responden a esa ambigüedad. Todo ello conduce a la necesidad de delimitar la naturaleza del texto dramático sobre la base no de uno sino de varios contextos

culturales. Además, la teoría literaria, si pretende comprender el valor literario del texto dramático, no puede hacerlo sin entender sus diversas funciones teatrales (incluyendo la básica «intencionalidad») y, de forma similar, una interpretación teatrológica no debería hacerse sin considerar las influencias literarias. En la secuencia histórica, la relación entre literatura y teatro, que se cruzan en los problemas del texto dramático, puede ser radicalizada de diversas formas (desde la completa separación hasta la identidad relativa), según la naturaleza de un contexto concreto. Después de todo, incluso el concepto de «drama», que en sí mismo significa en algunas lenguas tanto texto dramático como género literario, y a veces uno de los géneros teatrales (una obra de teatro), refleja esa dualidad que siempre hemos de tener presente.[11]

La posición de Procházka es fértil en la medida en que desplaza sutilmente el foco de interés del debate al sintetizar las posiciones de Zich y de Veltruský. Ya no se trata de dilucidar si el drama es o no una obra literaria, sino de atender a la descripción y a la importancia cualitativa que se les concede a los distintos componentes dramáticos, entendiendo que la relación entre texto y espectáculo es de naturaleza pluridireccional. Desde el punto de vista metodológico, la complejidad de este juego de oposiciones permite que tanto la teoría de la literatura como la teatrología puedan hacer interesantes aportaciones al estudio de las relaciones múltiples que atraviesan la estructura dramática.

Queda, pues, clara la potencialidad teórica de la relación drama/teatro, al margen de las distintas posibilidades de entendimiento de la práctica escénica. De ahí que este binomio se haya convertido en uno de los principales objetos teóricos de los estudios teatrales, tendencia que se ha prolongado hasta la actualidad y de la que, en el contexto teórico español, constituyen una muestra elocuente las posiciones de María del Carmen Bobes Naves y José Luis García Barrientos. De la rica complejidad de este debate da testimonio la aproximación semiológica de Bobes Naves. En un primer nivel, la autora distingue entre *texto escrito* y *texto representado* (obra dramática) y a su vez, en cada uno de ellos, diferencia las dimensiones del texto literario y del texto espectacular, con plasmaciones sígnicas diferenciadas en ambos casos:[12]

[11] Miroslav Procházka: «Naturaleza del texto dramático», en María del Carmen Bobes Naves (ed.): *Teoría del teatro*, 57-81.

[12] María del Carmen Bobes Naves: *Teoría del teatro*, pág. 27.

Texto escrito	Texto literario (diálogo) Texto espectacular (acotaciones)
Texto representado	Texto literario Texto espectacular

Para Bobes Naves la oposición entre *texto escrito* y *texto representado* y la dicotomía entre *texto literario* y *texto espectacular* no son sino procedimientos para segmentar y presentar secuencialmente lo que, en la realidad del fenómeno teatral, se da de modo complementario y simultáneo. De ahí su incidencia en el carácter del diálogo literario como palabra en situación que sostiene, en potencia, la teatralidad inherente al drama, y también su atención a los términos deícticos e indéxicos que, desde el lenguaje, dibujan virtualmente las condiciones de la representación. Su análisis de las *acotaciones* (paratextos que añaden indicaciones escénicas al diálogo) y de las *didascalias* (que opone a las acotaciones por su carácter implícito, o deducible del propio diálogo), resulta muy revelador de su entendimiento «dramatológico» del teatro:

> El pretendido enfrentamiento entre texto escrito y representación es artificial y procede de una reacción ante la atención exclusiva que la teoría literaria y la historia literaria centraban en la escritura, olvidando la puesta en escena y sus signos, que estaban no sólo virtualmente, sino a veces expresados directamente en el mismo texto escrito.

La oposición entre *escritura* y *actuación* puede aducirse como fuerza generadora y, a la vez, como consecuencia de esta matriz de categorías a las que hemos aludido, y que representan, en su despliegue teórico, distintas formas de aproximación al fenómeno escénico y espectacular. Conceptos como los de *virtualidad*, *transducción*, *interpretante* o *intertextualidad* forman parte de esta red de nociones que sitúan al teatro, una vez más, en una rica encrucijada teórica.

A propósito de la distinción metodológica de María del Carmen Bobes Naves entre *texto escrito* y *texto representado*, ya aludimos al carácter «virtual» de la teatralidad en el diálogo dramático. Esta *virtualidad* no parece privativa de la palabra destinada a la representación teatral, y podría hacerse extensiva a otros cauces genológicos, como la poesía o la narrativa. Todo ello sin desatender, desde luego, el amplio espectro de modalidades

de presentación asociados a los nuevos medios tecnológicos y a la circulación de la literatura en sorportes diferentes de los habitualmente reconocidos. No parece ajeno a este juego de transposiciones entre cauces de comunicación el hecho de que el fenómeno teatral haya operado como acicate para algunas de las teorías más estimulantes sobre la textualidad electrónica, reflexiones en donde, con frecuencia, la narratividad opera como ámbito de comparación intermodal.[13]

El concepto de *transducción*, acuñado por Lubomír Doležel y adoptado tanto por Ángel Abuín como por Jesús G. Maestro en el ámbito de los estudios teatrales,[14] debe ser remitido a una teoría de la comunicación atenta a los «desvíos», en tanto que hace referencia a las «transformaciones» del mensaje bajo determinadas situaciones pragmáticas. De acuerdo con el símil de la traducción, el texto dramático es entendido como «código de partida» y el texto espectacular como «código de destino». La representación no sería una práctica de sujeción literal al código de partida, sino un proceso de resemantización en el que, a menudo, la comunicación no describe un sentido unidireccional, sino multidireccional o circular.

Del mismo modo, cuando Erika Fisher-Lichte intenta dar cuenta del modo en que el texto dramático es actualizado en la representación (*performance*), toma de la semiología general la noción de *interpretante*.[15] Y Keir Elam, por su parte, acude a la *intertextualidad*, categoría de amplísimas resonancias en la teoría de la literatura contemporánea, como noción clave para entender la relación entre texto dramático y texto espectacular, sentando las bases de una semiología atenta a las múltiples dimensiones de la relación entre drama y teatro, y que no renuncia a considerar el aspecto literario como uno de los componentes claves de la representación.[16]

Todo ello nos conduce, de nuevo, a la necesidad de reparar en la especificidad del teatro dentro de las artes escénicas, pues, en último tér-

[13] Véase, por ejemplo, Janet Murray: *Hamlet en la holocubierta: el futuro de la narrativa en el hiperespacio* [1997], Barcelona: Paidós, 1999.

[14] Ángel Abuín: «Para una teoría de la puesta en escena. Hermenéutica y transformación de un texto literario», *Tropelías* 5/6, 1994-1995, págs. 5-15. Jesús G. Maestro: «Lingüística y poética de la transducción teatral», en Jesús G. Maestro (ed.). *Problemata Theatralia. I Congreso Internacional de Teoría del Teatro. El signo teatral: texto y representación*, Vigo: Universidade de Vigo, 1996, 175-211.

[15] Erika Fisher-Lichte: «The Performance as Interpretant of the Drama», *Semiotica* 64 (1987), 197-212.

[16] Keir Elam: *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres y Nueva York: Methuen, 1980.

Desde luego, el carácter multidimensional que Peter Brook le reconoce al teatro en este *fragmento* no surge sólo como efecto del particular proceso por el cual un texto dramático previo llega a ser proyectado, en virtud de su transformación en texto espectacular, sobre el *hic et nunc* de la escena. Cuando Brook habla de «reemplazar el punto de vista único por una miríada de visiones diferentes», está ante todo poniendo el acento en el pluriperspectivismo del teatro, aquello que Veltruský había denominado «pluralidad de los contextos semánticos».[18] En términos pragmáticos, esta pluralidad constituye uno de los rasgos más específicos de la enunciación teatral, cuestión que será abordada de lleno en el siguiente epígrafe.

[18] Véase, por ejemplo, el siguiente párrafo, en donde relaciona la pluralidad de los contextos semánticos con el uso teatral de la palabra dialogada: «La base de la construcción semántica del drama es la pluralidad de los contextos semánticos: en el drama se van desarrollando al mismo tiempo varios contextos semánticos (al menos dos) y cada unidad semántica que aparezca como componente de cualquier contexto se incorpora inmediatamente en todos los demás contextos. Si una unidad semántica adquiere, por su incorporación a un determinado contexto, la univocidad, va perdiéndola por su proyección a varios contextos, de modo que su significado va desplazándose continuamente al ser sometida a la presión de varios contextos». Jiří Veltruský: «El texto dramático como uno de los componentes del teatro», en María del Carmen Bobes Naves (ed.), *Teoría del teatro*, págs. 34-35.

7.3. Pragmática teatral

Modo enunciativo y estructura comunicativa del teatro

Al comienzo de su *Rapsodia por el teatro*, Alain Badiou determina, de modo axiomático, el alcance y los límites de su objeto:

> Establezcamos que hay teatro desde el momento en que se puede enumerar: primeramente un público reunido con la intención de un espectáculo; en segundo lugar, unos actores físicamente presentes, voz y cuerpo, en un espacio reservado para ellos, donde los mira el público congregado; en tercer lugar, un referente, textual o tradicional, con respecto al cual se pueda afirmar que el espectáculo es su representación.[19]

La jerarquía presente en la anterior definición de Alain Badiou, jerarquía determinada ante todo por el orden de enumeración, puede ser aducida como ejemplo de la atención prioritaria que ha recibido la situación comunicativa de la representación en la teoría teatral contemporánea. De hecho, el modo enunciativo propio del teatro, que ha dado lugar al desarrollo de no pocas

[19] Alain Badiou: *Rapsodia polo teatro*, pág. 32.

reflexiones de filiación pragmática en la teatrología, ha sido con frecuencia reconocido como el trazo más característico y distintivo de este tipo de discurso, sobre todo cuando es puesto en relación, implícita o explícitamente, con otros géneros.

Examinemos, por ejemplo, la cuestión de la *doble enunciación* teatral. Con esta expresión, la teoría pretende dar cuenta de la presencia de dos circuitos de comunicación. En lo que atañe al teatro (pues la dualidad es verificable, asimismo, en la narrativa y en la poesía), uno de los circuitos describe la relación entre el autor/director y los lectores/público y el otro, producto ya de la actualización del texto dramático, se refiere a la comunicación que tiene lugar dentro de la situación representada. Frente a lo que ocurre en otros archigéneros, este segundo circuito adquiere, en el teatro, resonancias específicas.

Esta especificidad del doble circuito enunciativo se debe a la propia naturaleza de la materia de la representación, encarnada por personajes y objetos que son, a la vez, *reales* y *no reales*. El estatuto paradójico del pacto pragmático que rige la teatralidad había sido reconocido ya por Gotthold Ephraim Lessing, que afirmaba en su *Laocoonte* (1766): «En el drama no solamente creemos estar viendo y oyendo a un Filoctetes que grita, sino que lo estamos viendo y oyendo realmente».[20] En lo que atañe a los intereses de una pragmática teatral, la configuración espacio-temporal de la representación constituye el marco de una situación enunciativa cuya apariencia de inmediatez y evidencia opera como cara visible de su estatuto ambivalente y complejo. Este marco permite que se generen las condiciones de un fenómeno que Anne Ubersfeld denominó *denegación*:

> ¿Qué es la denegación en el teatro sino ese hecho fundador de la ilusión teatral, o de lo que se ha convenido en llamar así, sin el cual el teatro mismo no podría funcionar para el espectador? Esto es, en efecto, la denegación, o dicho de otro modo, el hecho de que la realidad presente sobre la escena esté desprovista de su valor de veracidad, remitida a una negatividad: está ahí, pero no es cierto; el signo se ha vuelto negativo: es Julio César, pero no es Julio César; es un cortesano de Luis XIV, o un panadero de pueblo, o un salón del siglo XVI, pero no es nada de esto.[21]

[20] Gotthold Ephraim Lessing: *Laocoonte o Sobre las formas de la poesía y la pintura* [1766], Madrid: Tecnos, 1990, pág. 27.

[21] Anne Ubersfeld: *La escuela del espectador* [1981], Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1998, pág. 311.

Como tipo de comunicación, la *denegación* entraña, pues, una negatividad de los signos que funciona, para Ubersfeld, como presupuesto del mismo pacto ficcional del teatro. El concepto de *denegación* resulta, además, muy útil para comprender la actitud crítica de Bertold Brecht ante la ilusión teatral y su búsqueda de efectos que, en la práctica escénica, permitiesen un extrañamiento o distancia con respecto al mundo representado. De un modo más genérico, la denegación permite explicar la fuerza suplementaria de la mímesis teatral, fuerza que ha sido reconocida, y eventualmente denunciada, desde la teoría platónica.

A la dualidad del circuito comunicativo, en donde deben distinguirse la situación escénica y la situación representada, vendría a añadirse, pues, un desdoblamiento dentro de la misma representación. Este desdoblamiento no responde ya a las condiciones de enunciación mediatas (relación entre el autor y el lector o entre el director y el público) o inmediatas (diálogo entre los personajes), sino al carácter paradójico (al tiempo «real» e «irreal») de la materia representada.

Una vez reconocida la pluralidad de contextos del teatro, asentada en el diálogo como modo de exposición básico, algunos teóricos consideran preciso postular una instancia que permita afirmar el carácter unitario y global de la construcción teatral, así como su remisión a una obra dramática de la que constituiría su actualización.

En este sentido, Jiří Veltruský —que defendía, desde la vertiente «dramatológica» del estructuralismo checo, una concepción del texto dramático como predeterminación del texto espectacular— se ve obligado a forjar la noción de *sujeto central*, categoría teórica que permitiría dar cuenta de lo que denomina «problema de la unificación semántica». Paralela en muchos sentidos a la categoría de *sujeto central,* la categoría de *autor implícito,* manejada por Manfred Pfister,[22] vincula de un modo todavía más meridiano la ficción teatral al terreno de la narratología y a las figuras de mediación.

El reconocimiento de categorías de mediación ilustra otra de las grandes polaridades teóricas que, como vemos, atraviesan la teatrología contemporánea y la convierten en un fértil vivero de hipótesis. Nos referimos a la oposición entre los defensores de una comunicación mediata

[22] Manfred Pfister: «Outlines of a Communicative and Pragmatic Theory of the Dramatic Figure». En Javier Coy y Javier de la Hoz (eds.): *Estudios sobre los géneros literarios, II (Tipología de los personajes dramáticos)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1984, págs. 11-31.

entre el público y los actores (Veltruský y Pfister, en este caso) y los defensores de una comunicación inmediata, que subraya la radical mimeticidad del teatro y que, en último término, remite a la concepción platónica y aristotélica de una «mímesis pura».

En este último sentido, José Luis García Barrientos cuestiona la idea de «doble comunicación» al postular un esquema triádico para representar la naturaleza de la comunicación teatral. De este modo, niega la pertinencia de figuras como la de «sujeto», más o menos identificable con el «autor dramático» o con el «director de escena», entendidas como instancias «responsables» de unificar la acción.[23]

Queda clara, en todo caso, la necesidad de reconocer que la copresencia de contextos de acción y planos simultáneos en el teatro ha llevado a debatir sobre la presencia o ausencia de un sujeto autorial interno que, en caso de ser postulado, debe ser convenientemente deslindado (al igual que ocurre en la poesía o la narrativa) de la figura del dramaturgo, entendido como responsable empírico de un texto susceptible de ser actualizado en la representación.

El diálogo dramático

Sin duda, la incidencia de la teoría teatral en el carácter puramente mimético del drama lleva parejo un interés por el diálogo como fundamento mismo de la palabra en escena. El diálogo sería, de acuerdo con estos presupuestos, la situación enunciativa habitual del teatro. De ahí, por ejemplo, la importancia concedida al diálogo por Roman Ingarden, en su clásica contribución al análisis de las funciones del lenguaje en el teatro.[24] Al examinar las funciones representativa, expresiva, comunicativa y persuasiva del teatro, Ingarden hace del diálogo, precisamente, una de las piezas maestras de su distinción. El diálogo constituye, además, el eje de su incidencia en las dimensiones de la comunicación y de la persuasión dramáticas, hasta el punto de considerar el monólogo como una «excepción» con respecto a la norma dialógica de la representación:

[23] José Luis García Barrientos: *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid: Síntesis, 2001, pág. 29.

[24] Roman Ingarden: «Las funciones del lenguaje en el teatro», en María del Carmen Bobes Naves, *Teoría del teatro*, págs. 155-165.

> Las palabras pronunciadas, en la medida en que se usan de modo natural, se dirigen siempre a otro (su interlocutor). Los «monólogos», cuya función habría que examinar desde este punto de vista, constituyen la excepción a esta regla, pero su lugar ha sido reducido al mínimo en el drama moderno, precisamente porque se les considera privados de la función de comunicación.
> Sin embargo, el diálogo se limita muy pocas veces a una pura comunicación: su juego es más relevante, puesto que se trata de ejercer una influencia sobre aquel a quien se dirige el discurso. En todo conflicto «dramático» que se desarrolle en el seno de un universo teatral, el discurso dirigido a uno de los personajes es una de las formas de acción del locutor y no reviste, en definitiva, significación real por relación a los acontecimientos presentes en el espectáculo mas que en cuanto contribuye de modo decisivo a hacer progresar la acción.[25]

La consideración del diálogo como base de la acción dramática tiene, así mismo, implicaciones importantes desde el punto de vista de la teoría de los géneros, al ser invocado como trazo que permite su diferenciación con respecto a la lírica y a la épica. Con Veltruský esta distinción alcanzará cotas muy expresivas:

> El rasgo específico del drama es su discurso dialogado por el que se diferencia de la lírica y de la épica como formas literarias monologales. Claro que también la lírica y la épica pueden utilizar el diálogo, y, viceversa, el drama tiene a su disposición el monólogo. Sin embargo, la diferencia estriba en que para la lírica y la épica el diálogo (igual que para el drama el monólogo) es uno de los medios expresivos, mientras que para el drama es la expresión básica que determina todas las propiedades de este género poético.[26]

Como vemos, el autor no considera el diálogo privativo del drama, al subrayar su presencia ocasional en los archigéneros de la poesía y de la narrativa, pero considera que esta modalidad de presentación de la materia es más relevante en el teatro. Desde una perspectiva cualitativa, y refiriéndose también al género dramático, Mukařovski había atribuido al diálogo los rasgos de la «presencia real» y de la «transitoriedad». Al referirse a las

[25] Roman Ingarden: «Las funciones del lenguaje en el teatro», págs. 161-162.
[26] Jiří Veltruský: «El texto dramático como uno de los componentes del teatro», pág. 34.

características temporales de los modos literarios, el teórico checo se sitúa en una órbita de discurso genológico que arranca, en último término, de la tríada hegeliana y de la consideración del drama como síntesis de la lírica y de la épica.

La presencia real y la transitoriedad del diálogo en el teatro son rasgos que se ven, sin duda, potenciados por la inmediatez de la situación comunicativa, por la fuerza deíctica asociada a la actualidad de la representación y por su carácter generalmente no regido o no mediatizado por otras instancias de enunciación. Con respecto a los textos narrativos —recuérdese que la narratología ha desarrollado un importante acervo de estudios sobre el diálogo—, podemos afirmar que los personajes y el espacio, elementos básicos en la configuración escénica del drama, aparecen descritos de un modo relativamente parcial, sometidos a blancos y zonas de indeterminación que en la representación serán «completados» precisamente en virtud de cómo se interpreten las posibilidades de actualización de la palabra dialogada.

En todo caso, una vez considerado el diálogo como la situación enunciativa propia del teatro, no podemos dejar de referirnos a una serie de procedimientos, desde luego también habituales en la práctica teatral (y, en algunos casos, todavía más habituales en la práctica teatral contemporánea), que constituirían desvíos con respecto a esta mímesis pura asentada en la presunta inmediatez de la palabra dramática. Esta observación nos conduce de nuevo a la polaridad antes dibujada entre los defensores de una concepción radicalmente mimética de la teatralidad y quienes propugnan la conveniencia de considerar figuras intermediarias que operarían como enmarcadores de la acción dramática.

El narrador teatral

Una de estas figuras intermediarias es la que, en la estela de la tradición narratológica, se ha venido denominando *narrador*, figura muy presente en el teatro occidental del siglo XX (Paul Claudel, Thornton Wilder, Tennessee Williams, Arthur Miller, Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre...), pero decisiva también para el entendimiento de otras tradiciones teatrales, singularmente del teatro Noh japonés. Con respecto al paradigma modal mimético «puro», la introducción del narrador plantea la com-

pleja cuestión de su entendimiento o no como entidad plenamente incorporada a la situación representada. Además, en la medida en que el narrador supone la entrada de un nivel superpuesto de narración dramática, su presencia remite al fenómeno del metateatro, cuya importancia en la escena a lo largo del pasado siglo ha corrido pareja con el auge de la metaficción en otros géneros.[27]

La categoría del narrador ha sido objeto de diversos acercamientos tipológicos. Sintetizaremos aquí el de Ángel Abuín, que, siguiendo a Brian Richardson, se centra sobre todo en el modelo del «narrador generador». La tipología de Abuín, que reconoce distintas clases de narradores y de narratarios, presenta el aliciente de incorporar aportaciones anteriores, algunas de ellas forjadas en los estudios sobre la novela, procesadas a la luz de una concepción teatral atenta a los fenómenos de mediación.[28]

Además, al distinguir diferentes parámetros desde los cuales abordar una clasificación, este modelo permite abarcar un amplio espectro de prácticas y posibilita el reconocimiento de situaciones dramáticas en las que pueden cruzarse los distintos tipos. Las distinciones obedecen a criterios como la situación enunciativa, el grado de participación y el papel desempeñado por el narrador en el relato, la focalización o punto de vista y la «pragmática externa» del teatro (apelaciones al público). Por otra parte, esta taxonomía ofrece la ventaja de graduar los múltiples «niveles de *intromisión* del *sujeto emisor*».[29]

[27] Lionel Abel acuña y generaliza el concepto de *metateatro* en su monografía *Metatheatre. A new view of dramatic form*, New York: Hill & Wang. Sobre el narrador en teatro es fundamental el trabajo de Ángel Abuín: *El narrador en teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*.

[28] José Luis García Barrientos formula, en términos críticos, la dependencia de la dramatología con respecto a los modelos formulados para el relato no dramático, principalmente el cuento y la novela: «Es un hecho que hasta ahora el caudal más importante de estudios sobre el relato, y hasta sobre poética en general, ha actuado sobre modelos (textos) de naturaleza narrativa. De forma que la narratología resulta hoy una sección de los estudios semióticos generosamente nutrida, en contraste con la anemia que ostenta la teoría dramática. Por motivos prácticos, pues, un proyecto dramatológico debe pasar —si no comenzar— por el examen de la validez (o no) de las categorías establecidas por la narratología en el dominio del drama. No se tratará, claro, de una mera aplicación basada en el prejuicio de la universalidad de tales categorías, sino de una tarea presidida por la exigencia crítica e incluso por el recelo o la desconfianza». En «Punto de vista y teatralidad», *Teatro y ficción*, Madrid: Editorial Fundamentos, 2004, pág. 111.

[29] Ángel Abuín: *El narrador en teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, pág. 116.

A continuación, sintetizamos la propuesta de Ángel Abuín para la pragmática de la narración teatral, partiendo de los parámetros de articulación de las clases de narradores y narratarios:

I. TIPOS DE NARRADORES

1. El narrador como sujeto de la enunciación.

1.1. Según los tipos básicos de situación narrativa:

1.1.1. RELATO CON PREDOMINIO AUTORIAL. El sujeto enunciador se sitúa fuera del universo dramático y a distancia de lo narrado. Con frecuencia, las intervenciones del narrador suprimen lo que Ingarden denominaría «lugares de indeterminación» de la obra. El teatro brechtiano, basado en la noción de extrañamiento, es tomado como paradigma de esta situación.

1.1.2. RELATO PRIMOPERSONAL.[30] El sujeto enunciador, situado dentro del universo dramático, asume como «vivencia» propia la materia narrada y la actividad de la narración. Frente al modelo brechtiano, con frecuencia este modo de narrar está menos motivado por propósitos ideológicos o pedagógicos.

1.2. Según el grado de participación del narrador en el relato.[31]

1.2.1. YO «CENTRAL». NARRACIÓN AUTODIEGÉTICA. El personaje-narrador es el protagonista del relato que cuenta.

1.2.2. YO «PERIFÉRICO». NARRACIÓN HOMODIEGÉTICA. El narrador permanece al margen de lo narrado y de los personajes que sustentan la acción dramática.

2. El narrador como focalizador. La actitud del enunciador frente al enunciado.[32]

2.1. FOCALIZACIÓN INTERNA.[33] La realidad narrada es vista a través de la mirada de un personaje.

[30] Terminología tomada de Franz Stanzel: *Narrative Situations in the Novel*, Bloomington-Londres: Indiana University Press, 1984, págs 4-5 y 144-145

[31] En este punto, Abuín adopta la terminología narratológica de Gérard Genette: *Figures III*.

[32] Aquí el autor se muestra deudor de la concepción narratológica de Mieke Bal: *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, trad. de Javier Franco, Madrid: Cátedra, 1985.

[33] Vid. Gérard Genette: *Figures III*.

2.2. OMNISCIENCIA NARRATIVA. La perspectiva del narrador, identificable con una tercera persona, abarca y rige plenamente el universo dramático.

II. TIPOS DE NARRATARIOS

1. El narratario es otro personaje. El personaje a quien se dirige el discurso del narrador forma parte del relato y se halla, por tanto, dentro del texto dramático.
2. El narratario es el espectador. El destinatario del discurso es el público, los receptores que se hallan generalmente fuera del texto y que, por medio de su inclusión, son invitados a desempeñar un papel activo en el relato.

A propósito de la consideración de este último tipo de narratario, es interesante detenerse en la técnica de la apelación directa al público. Cuando el espectador se convierte en destinatario del discurso teatral (situación que, de un modo menos directo pero igualmente efectivo experimenta también ante el aparte), se propicia la ruptura de la cuarta pared y de los mecanismos más automatizados de la ilusión teatral. De ahí que la apelación constituya uno de los elementos más característicos del repertorio semiótico usado por las distintas formas del teatro crítico contemporáneo y por las aproximaciones experimentales a la teatralidad (Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Jean Cocteau, Peter Handke...). Y es que, como hemos visto, el teatro del siglo XX ha constituido un estímulo para el reconocimiento de los narradores y narratarios propuestos y, en suma, de todo un despliegue de situaciones y contextos narrativos. De ahí también la estrecha vinculación entre el uso de estos procedimientos y la metateatralidad.

Estatutos enunciativos particulares. Las didascalias

Pero incluso transcendiendo el ámbito de la práctica escénica contemporánea, procedimientos como el mencionado aparte, tan frecuente en la comedia nueva del Siglo de Oro (en donde podían incluso servir como elementos caracterizadores de ciertos personajes), o las didascalias, que

cuentan con una larguísima tradición en el género dramático, constituyen un excelente punto de partida para analizar la pragmática de la enunciación teatral y un auténtico desafío a la consideración del teatro como pura mímesis. Son, en suma, estatutos enunciativos particulares que nos remiten, nuevamente, a las condiciones de la recepción en el teatro y a la compleja cuestión del receptor en la comunicación teatral.

Ya hemos visto que María del Carmen Bobes Naves distinguía las didascalias de las acotaciones por su carácter implícito, identificándolas con las precisiones de carácter situacional que cabe deducir de la palabra dialogada. Sin embargo, es frecuente que los términos «didascalia» y «acotación» sean usados de modo indistinto. Consideradas en sentido extensivo, las didascalias constituyen un fértil punto de intersección entre el texto dramático y el texto espectacular, pues radicadas literalmente en el primero se orientan de un modo directo, a modo de escritura que pide ser actualizada, hacia el segundo.

Desde el punto de vista enunciativo, y adentrándonos más en la complejidad mimética del teatro, Anne Ubersfeld ha hablado de las didascalias como modos de «subrogación de los medios narrativos».[34] Glosando a Ubersfeld, Jean-Marie Thomasseau define, en los siguientes términos, lo que denomina *para-texto,*[35] término que, a grandes trazos, guarda correspondencia con las didascalias y acotaciones de la terminología tradicional —entendemos que estas últimas presentan la ventaja de no dar lugar a ambigüedad con el paratexto genetteano:

> Se trataría, en suma, de un relato intersticial, infiltrado de forma más o menos profunda en la textura del diálogo teatral, cuya finalidad tangencial sería la persistencia escrita para la realización imaginaria, así como la finalidad ideal será su supresión, tras la transmutación en elementos auditivos y visuales.[36]

En todo caso, es importante insistir, como contrapeso a la proclamación de una «excepcionalidad» de ciertos estatutos enunciativos y de su consideración como casos no habituales por parte de la teoría teatral, en la relevancia cualitativa y cuantitativa que tanto la escritura como la actua-

[34] Anne Ubersfeld (ed. crít.): Victor Hugo, *Ruy Blas*, París: Les Belles Lettres, 1971, vol. I, pág. 61.

[35] Jean-Marie Thomasseau: «Para un análisis del para-texto teatral», en María del Carmen Bobes Naves (ed.), *Teoría del teatro*, 83-118.

[36] Jean-Marie Thomasseau: «Para un análisis del para-texto teatral», pág. 88.

ción dramáticas les ha concedido históricamente, como lo demuestra, por ejemplo, la importancia de los prólogos en la articulación dramática de la comedia latina. Véase, como ilustración de lo dicho, el arranque de *La comedia de los asnos* (*Asinaria*) de Plauto:[37]

PRÓLOGO

Distinguido público, un poco de atención, si sois tan amables y que todos salgamos con bien, vosotros, yo y nuestra compañía y sus directores y organizadores. ¡A ver, tú, pregonero, haz que el público sea todo oídos! (*Después que ha mandado callar al público.*) Venga, ahora siéntate; pero no vayas a dejar de pedir tu salario por eso, ¿eh?

Ahora os diré el motivo por el que he salido aquí a escena y qué es lo que pretendo: se trata simplemente de deciros el título de la comedia, porque por lo que toca al argumento, bien breve que es. Ahora os voy a decir lo que dije que quería deciros: esta comedia se llama en griego *El arriero* y su autor es Demófilo; Maco la ha traducido al latín y, con vuestro permiso, la quiere titular *Asinaria*; la pieza tiene gracia y chiste, es una comedia de risa. Ahora tened la amabilidad de prestarnos vuestra atención, y que el dios Marte os siga protegiendo como ya lo ha hecho en otras ocasiones.

Es fácil percibir el carácter polivalente de este prólogo, polivalencia que el sistema de la retórica permite comprender en todo su alcance. Por una parte, el autor desea asegurarse desde el comienzo la atención del auditorio. Para ello, en el arranque acude a la técnica de la apelación directa («Distinguido público, un poco de atención, si sois tan amables y que todos salgamos con bien, vosotros, yo y nuestra compañía y sus directores y organizadores»). Resulta muy revelador, en este sentido, el uso de los deícticos o particulares egocéntricos (vosotros, yo), que subrayan la voluntad de tender un puente entre los receptores y los emisores, mostrando su mutua implicación en el espectáculo. El carácter metateatral del prólogo se deja ver, así mismo, en la apelación a otra figura creada *ad hoc* para mediar entre el autor y el público. Al pregonero, cuya aparición puede ser tomada, además, como una marca del género comedia, se le asigna el papel de hacer callar al auditorio, papel que acentúa su condición de intermediario: «¡A ver, tú, pregonero, haz que el público sea todo oídos! (*Después que ha mandado callar al público.*) Venga, ahora siéntate; pero no vayas a dejar de pedir tu salario por eso, ¿eh?»

[37] Plauto, *Comedias I*, introducción, traducción y notas de Mercedes González-Haba, Madrid: Gredos, 1992, pág. 170.

Desde el punto de vista estructural, la función del prólogo es introducir a los espectadores en el mundo representado. La tópica del exordio, que en el teatro grecolatino exigía con frecuencia la invocación a un dios protector (en este caso, Marte) comparece aquí de modo manifiesto. Además de cumplir el propósito de enmarcar la acción dramática, el prólogo proporciona información sobre la obra. Así, el autor da noticia del título y de la vinculación del texto con un original griego («esta comedia se llama en griego *El arriero* y su autor es Demófilo; Maco la ha traducido al latín, y con vuestro permiso, la quiere titular *Asinaria*») y formula una serie de especificaciones genológicas («la pieza tiene gracia y chiste, es una comedia de risa»).

Como ejemplo de didascalia, entendido el término en su sentido originario, citaremos ahora el pasaje que abre *Los hermanos* (*Andria*) de Terencio:[38]

> Comienzan *Los hermanos* de Terencio, representada durante los juegos fúnebres que en honor de Lucio Emilio Paulo celebraron Quinto Fabio Máximo y Publio Cornelio Africano. Actuaron Lucio Atilio de Preneste y Lucio Ambivio Turpión. Compuso la música Flaco, esclavo de Claudio; toda la comedia con flautas de Sarra. Comedia griega de Menandro. Compuesta en sexto lugar, en el consulado de Marco Cornelio Cetego y Lucio Anicio Galo.

Frente a la dirección representacional y explícitamente escénica del prólogo de Plauto (que no implicaba, de todas formas, una desatención discursiva al estatuto textual de la obra), las didascalias de Terencio se acercan más a otro tipo de funciones que acentúan la distancia entre texto dramático y texto espectacular. En efecto, el pasaje citado permite dibujar las condiciones de circulación de los textos dramáticos clásicos, que guardan una estrecha relación con el epítome y la glosa.

No resulta extraño, en este contexto, que el *corpus* terenciano fuese uno de los legados dramáticos más valorados por la tradición medieval. La orientación moralizante del teatro en la Edad Media encontraba, en efecto, fácil acomodo en los procedimientos de mediación mimética, que permiten un gran margen de intervención autorial en la diégesis. Conviene subrayar que, desde muy otros presupuestos, el teatro épico de Brecht y otras propuestas de la dramaturgia contemporánea han rentabilizado al máximo la productividad pedagógica del recurso a la mímesis teatral entendida como mediación.

[38] Publio Terencio Afro, *Comedias*, edición de Aurora López y Andrés Pociña, Madrid: Akal Clásica, 1986, pág. 109.

7.4. Acción dramática. Tiempo y espacio

A lo largo de este capítulo hemos hecho notar la importancia que, en el trayecto histórico de los estudios teatrales, había tenido la semiología como herramienta para la comprensión y análisis teórico del espectáculo. Desde el punto de vista metodológico, la productividad de las aproximaciones semiológicas vino dada, en gran medida, por su dimensión sistemática y su orientación composicional. La aplicación de la técnica de la segmentación al espectáculo hizo posible, sobre todo, el reconocimiento del teatro como signo susceptible de análisis y la consideración autónoma de los distintos signos del teatro, así como la distinción de niveles jerarquizables dentro de la estructura dramática.

Como hemos hecho notar, la semiología teatral ha sido concebida incluso como un regreso a la primera teoría dramática formulada en la *Poética* de Aristóteles, en donde los principios de composición y jerarquía desempeñaban un importante papel. En este sentido, resulta siempre muy esclarecedor atender al marco conceptual que sirvió de sustento y condición de posibilidad la filosofía aristotélica, a fin de determinar la influencia de sus presupuestos metodológicos (hilemorfismo, mereología, holismo...), no siempre explícitos, en el desarrollo de determinadas categorías teatrales (hamartía, anagnórisis...).

Resulta ejemplar de este procedimiento el estudio de Lubomír Doležel sobre la teoría literaria aristotélica, en donde pone de relieve el carácter mereológico de la *Poética*. Definida la mereología como el estudio de las relaciones entre las partes y el todo, resulta fácil entender las analogías que, más allá de las obvias relaciones de influencia, contraen los paradigmas aristotélico y semiótico. El carácter protosemiológico de la *Poética* se hace muy evidente, por ejemplo, en todo cuanto atañe al estudio de la acción dramática.

Es sabido que Aristóteles funda la célebre división de la acción (*pragmata*) en tres partes: comienzo, medio y desenlace. Tanto los comentaristas medievales como los renacentistas llegarán a considerar norma el carácter trimembre de la fábula dramática, aun cuando en algunos casos formulen modificaciones y añadidos. Este será, por ejemplo, el caso de Escalígero, cuya propuesta podría incluso remontarse a Evantius, y que distingue los siguientes tramos: *prótasis* (exposición), *epítasis* (formulación del conflicto), *catástasis* (paréntesis dilatorio) y *catástrofe* (término). No es difícil reconocer la impronta de la retórica argumentativa en la formulación de Escalígero, ni tampoco el sentido teleológico de la propuesta, basado en un entendimiento progresivo de la intriga que comparecía ya en la *Poética*.

A la luz de este análisis de la acción dramática resulta fácil entender hasta qué punto el surgimiento de la moderna narratología se perfila como deudor del pensamiento aristotélico sobre la tragedia, sobre todo en lo que atañe a la incidencia en el principio de causalidad y en el carácter segmentable de la fábula. Y es así como la misma crisis del estructuralismo en la teoría literaria viene a coincidir históricamente con la emergencia de modelos que cuestionan el marco conceptual en que cobra sentido la idea de estructura. Es evidente, por ejemplo, que ciertas tendencias teatrales contemporáneas (cuando menos a partir de Eugene Ionesco, Antonin Artaud o Samuel Beckett) se compadecen difícilmente con los modelos de representación basados en la causalidad, de modo que dar cuenta de nociones como las de acción, tiempo y espacio en formas como estas supone un entendimiento más amplio, y en cierto sentido incluso alternativo, de las categorías teóricas puestas en circulación por el análisis semiológico.

Por otra parte, la proclividad de la semiótica teatral al reconocimiento de unidades y niveles de composición no debería ocultar el hecho de que, en la experiencia de la representación, nociones como la de *acción*, *tiempo*, *espacio* y *personaje* han de entenderse más en sus relaciones de interordinación que en sus cualidades distintivas. Interesa ahora, en suma, notar

el alcance estructural *avant la lettre* de la tradición aristotélica y el modo en que esta tradición de pensamiento ha sido continuada o corregida a lo largo de las poéticas del siglo XX. No es extraño, a esta luz, que en el rescate de la *Poética* el estructuralismo haya desempeñado un importante papel. En su prólogo a la *Historia breve de la poética*, el propio Doležel hace notar el modo en que la visión retrospectiva sobre las etapas previas de una tradición de pensamiento es siempre un modo de posicionamiento actual ante los problemas planteados por la teoría:

> Es señal de madurez de una disciplina o sistema de pensamiento que pueda volver la mirada al pasado con una actitud más positiva que negativa. La poética estructural ha alcanzado este punto y ha comenzado a descubrir su historia y su prehistoria. Tales incursiones [...] son todo menos viajes sentimentales. Se propusieron descubrir problemas *contemporáneos* en escenarios pasados. Al reconstruir la interacción ideológica, la coexistencia y los conflictos del pasado, el historiador nos ayuda a situar las ideas contemporáneas dentro de un marco de referencia multidimensional y, a partir de aquí, atrae nuestra atención hacia muchos aspectos de esas ideas que, de otra manera, pasarían inadvertidas.[39]

Otra de las grandes aportaciones de Aristóteles al pensamiento contemporáneo sobre la diégesis narrativa o específicamente teatral es la distinción entre *mythos* y *praxeis*. La acción dramática, entendida como orden ficcional o representación dramática de una serie de hechos (discurso), vendría así a distinguirse claramente de la sucesión cronológica de los episodios (historia).

Una de las preocupaciones de la teoría literaria contemporánea, sobre todo en sus vertientes formalistas, ha sido asegurar al ámbito de la ficción un estatuto diferencial y autónomo. Esta pretensión no siempre ha sido considerada como una guía metodológica llamada a asentar la especificidad de lo literario, sino que, con frecuencia, ha teñido incluso la concepción de los objetos considerados bajo esta perspectiva. La teatrología no ha sido ajena a este objetivo disciplinar, como se deja ver, muy sensiblemente, en su entendimiento del tiempo, del espacio y de la acción dramática.

Por una parte, acentuar la distancia lógica entre «realidad» y «ficción», en una proyección extrema del método estructural y de algunas de

[39] Lubomír Doležel, *Historia breve de la poética*, pág. 1.

sus implicaciones teóricas más cuestionables (entre ellas, el inmanentismo) puede llegar a desvirtuar la comprensión cabal de los resortes que activan la maquinaria teatral, pues tal y como hemos visto, el funcionamiento del espectáculo depende, en buena medida, de lo que la teoría de los mundos posibles denomina «relaciones de accesibilidad» entre el mundo representado y el mundo de la representación. Así, el análisis de la dualidad enunciativa del teatro dejaba patente la multidireccionalidad y complejidad de las relaciones trabadas entre ambos niveles, en absoluto reducibles a la imagen de las líneas paralelas.

Con todo, en la medida en que favorecen el análisis de la especificidad del fenómeno teatral, la diferencia entre enunciado y enunciación, entendida como dispositivo válido para la descripción de la ficción teatral, sigue perfilándose como un instrumento útil. Un ámbito en donde esta demarcación revela toda su potencia explicativa es en el estudio de la configuración espacial y temporal del teatro. En este sentido, la teoría teatral ha propiciado un marco de análisis que reconoce, en las categorías de tiempo y espacio, un desdoblamiento análogo al reconocido por los estudios narratológicos, de acuerdo con el siguiente esquema:

Espacio	escénico
	dramático
Tiempo	escénico
	dramático

Debido en buena medida a los propios condicionamientos materiales del espectáculo teatral, la moderna teatrología ha desarrollado un pensamiento específico sobre las categorías espaciales, en tanto que, en el análisis del tiempo, ha tendido a adoptar terminología y esquemas interpretativos concebidos inicialmente para otras formas de diégesis (singularmente la novela, tipo textual privilegiado por los estudios narratológicos).

Sin embargo, en los últimos tiempos no han sido pocas las tentativas por ensayar modelos que den cuenta de la miríada de posibilidades de concreción temporal proyectadas en escena. En esta línea, resultan muy esclarecedoras las reflexiones vertidas por José Luis García Barrientos, deudoras de la adopción de una red de oposiciones altamente operativas en el análisis dramatológico, algunas de las cuales han sido ya esbozadas: texto dramático y texto espectacular, texto dramático y obra dramática o escri-

tura y actuación. De hecho, el autor enuncia explícitamente su objetivo de distanciarse del análisis del modo narrativo para adentrarse en la especificidad del modo teatral:

> El propósito de este libro es sentar las bases de una dramatología entendida como teoría del modo de representación teatral; tarea que cabe concebir como el intento de desarrollar uno de los aspectos menos atendidos (y con mayor desdén) por Aristóteles en su *Poética*: el del «modo de imitación» que consiste en presentar a todos los imitados como operantes y actuantes, es decir, el modo de la actuación teatral. La poética contemporánea ha dedicado una atención incomparablemente mayor al estudio del otro «modo» aristotélico, el que consiste en narrar lo imitado, de forma que la «narratología» es en la actualidad una teoría del modo dramático, precisamente en cuanto *distinto* del modo narrativo, es la empresa que me propongo llevar a cabo.[40]

Partiendo de estos presupuestos, García Barrientos ensaya una caracterización estructural del tiempo dramático atenta a categorías como el aspecto (interiorización, perspectiva, extensión), el desarrollo (pausa, suspensión, resumen, elipsis, escena), el orden (acronía, detención, regresión, anticipación), la frecuencia (repetición, iteración), la duración (velocidad interna: condensación, dilatación; velocidad externa: ralentización, aceleración) y ritmo (intensión, isocronía y distensión).

En suma, para García Barrientos la posibilidad de forjar una dramatología autónoma descansa en la atención al modo de discurso teatral —cuya especificidad había sido destacada ya por Aristóteles—, ya que desde el punto de vista de su articulación narrativa (*mythos*) la teoría del teatro no sería sino un caso particular de la narratología general y comparada.

En cambio, como acabamos de apuntar, el reconocimiento de la especificidad de un espacio dramático no ha topado con tantas dificultades teóricas. De hecho, el espacio suele ser visto como metonimia del hecho teatral, y el título de la célebre monografía de Peter Brook sobre la dramaturgia contemporánea (*El espacio vacío*, 1968), en donde pasa revista a determinadas formas de escénicas (teatro sagrado, teatro grotesco, teatro pobre...), constituye un ejemplo elocuente de ello, al convertir el espacio en eje del pensamiento teatral moderno.

[40] José Luis García Barrientos: *Drama y tiempo. Dramatología I*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, pág. 13.

Se diría, por otra parte, que la progresiva institucionalización académica de la semiótica teatral ha influido en esta centralidad del espacio como punto de articulación de la teoría dramática. Junto con el actor y el espectador, el lugar en donde se despliegan los signos escénicos ha sido presentado por la estudios semiológicos como uno de los motores, si no el más importante, que activan el espectáculo y que lo hacen reconocible y analizable como tal. De hecho, según Steen Jansen,[41] el espacio constituiría, para el teatro, un correlato de la voz narrativa de la novela, en la medida en que permitiría al espectador hacerse con un contexto general en donde ubicar la ficción representada.

Al igual que ocurría en el estrato temporal, la distinción entre espacio escénico y espacio dramático permite reconocer la dualidad entre el nivel del enunciado y el nivel de la enunciación. El espacio dramático constituye la proyección imaginaria de las indicaciones y acotaciones espaciales presentes en la ficción creada por el autor en la obra teatral, ficción susceptible de ser actualizada como texto espectacular gracias a la intervención del director de escena. El espacio escénico supone, a su vez, la concreción del espacio ficcional en el aquí y ahora de la representación y, por tanto, su actualización en un escenario específico, en donde cobran un destacado papel los elementos escenográficos (decorado, iluminación, objetos, niveles espaciales). Una vez más, se hace preciso incidir en la necesidad de un estudio conjunto de ambos niveles, que no insista tanto en la diferencia entre el espacio escénico y el espacio dramático como en su interdependencia.

Piénsese en la evolución histórica de la escenografía y en sus relaciones de convergencia con ciertas corrientes teatrales. A menudo, la inscripción de los autores dramáticos en una determinada tendencia estética (simbolismo, naturalismo, impresionismo, expresionismo...) ha ido acompañada del desarrollo de actualizaciones escénicas llamadas a subrayar esta filiación, casi a modo de marca estilística. Este fenómeno se acentúa en todos aquellos casos, no poco frecuentes, en que dentro de un mismo montaje teatral colaboran estrechamente el autor, el director y el escenógrafo, sin descartar las ocasiones en que los tres papeles son desempeñados por un mismo agente.

[41] Steen Jansen: «Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique. Quelques observations sur un 'modèle' du genre dramatique et sur le *Sei personaggi in cerca d'autore*», en Herta Schmid y Aloysius van Kesteren (eds.): *Semiotics of Drama and Theater*, Amsterdam: John Benjamin's Publishing Company, 1984, 254-289.

En sentido inverso, es evidente que las condiciones materiales que han rodeado la historia de la escena influyen notablemente en el modo en que los autores conciben la ficción teatral y, dentro de su ámbito, las figuras y relaciones espaciales, así como en las posibilidades de actualización de ese diseño previo por parte del director de escena.

Resulta interesante, en este sentido, detenerse siquiera mínimamente en las distintas posibilidades de organización del espacio escenográfico, generadas con frecuencia desde presupuestos y tradiciones culturales diferenciadas, fruto de la ya larga historia de las formas teatrales y de los cambios en las funciones asignadas al espectáculo en la vida social de la comunidad. Es clásico, en este sentido, el reconocimiento de ámbitos tipificados con letras como la T (teatro en forma de caja), la O (propio del teatro ritual o del circo), la U (característico del los corrales de comedias y de los anfiteatros grecolatinos), la F (adoptada por el kabuki japonés o por las denominadas *mansiones* medievales) o la X (que, debido a su versatilidad, se asocia con frecuencia al teatro de vanguardia).

7.5. El personaje. La voz como categoría teatral. El trabajo del actor

Tal vez una de las paradojas más estimulantes que han venido consignando algunos estudios contemporáneos sobre la ficción literaria es el reconocimiento de un desajuste entre la falta de atención teórica al personaje, como categoría susceptible de una aproximación metodológica específica y autónoma, y su indiscutible centralidad como figura de la mímesis, tal y como se verifica, por ejemplo, en el nivel más intuitivo de la experiencia de la recepción del espectáculo (en el caso del teatro) o de la experiencia de la lectura (en el caso de la narrativa escrita).

Incluso la aproximación pragmática a los estudios teatrales, por centrarse, precisamente, en los usos y funciones del discurso dramático, no se ha mostrado proclive a considerar el personaje como punto nodal para la articulación de la situación dramática. En palabras de Ana Isabel Romero (1998: 214):

> [...] a pesar del desarrollo reciente de las investigaciones de tipo pragmático (p. e. Bettetini, Pavis, Helbo, de Marinis, Issacharoff), estas aproximaciones a la enunciación lingüística en el teatro habrían conducido a recalar en dimensiones secundarias de la forma dramática

> [...] antes que en lo que es su principal nivel de representación lingüística y modalidad enunciativa, el personaje dramático.[42]

Desde el punto de vista metodológico, el trabajo de Romero constituye una alternativa sólida al estado de la cuestión sobre teoría del teatro y personaje. Entendida la pragmática como el estudio del discurso en situación, así como de los usos, funciones, efectos e implicaciones del lenguaje, parece lógico que esta vertiente de los estudios teóricos pueda aportar interesantes perspectivas a la teatrología. En lo que atañe a la categoría de personaje, el marco pragmático permite, además, comprender hasta qué punto, por formularlo de nuevo con José Luis García Barrientos, «el hablar es una forma de actuar». De hecho, según este autor es precisamente el continuo despliegue del habla, entendida como actividad «externa» y opuesta, por tanto, al pensamiento, lo que permite diferenciar el personaje narrativo del dramático. El personaje dramático vendría a caracterizarse, pues, por «un alto grado de actuación exterior».

En consecuencia, la orientación pragmática, que no es sino una explicitación de la semiótica, intenta reconocer la posibilidad de un estudio teórico del personaje, y la vía empleada consiste en sustentar el análisis de la noción en su dimensión lingüística o, más específicamente, pragmalingüística.[43] Resulta muy reveladora, a este respecto, la definición que Ana Isabel Romero da del personaje como «estructura de personalidad asociada a un sistema deíctico nominal y a una serie de designadores y referentes dentro de los discursos literarios de tipo ficcional».

Además de subrayar la condición eminentemente lingüística del personaje teatral, el enfoque semiótico y pragmático sobre el personaje tiende a diferenciar categóricamente las nociones de *persona* y *personaje*, operación verificable asimismo en los estudios narratológicos. Es importante subrayar que esta tentativa de abstracción no siempre se lleva a cabo sin tensiones argumentales, hasta el punto de que, para sostenerla, suele ser preciso aducir una multiplicidad de categorías «intermedias» entre las nociones de *personaje* y de *persona*.

[42] Ana Isabel Romero Sire: «El personaje dramático como enunciado y enunciación», en Jesús G. Maestro (ed.), *Teatralia II. El personaje teatral*, Vigo: Universidad de Vigo, 1998, 213-246, pág. 214.

[43] Ana Isabel Romero Sire, «El personaje dramático como enunciado y enunciación», pág. 14.

Veamos algunas de estas tipologías. La mayor parte de los estudios teatrales comienzan por distinguir entre el reparto o *dramatis personae* (listado de personas representadas en una obra teatral) y el personaje dramático. En un segundo nivel, suelen consignar una diferencia entre el personaje como actante y el personaje como figura escénica. La noción de actante, común a todas las dimensiones genológicas de la narratología, guarda relación con una serie de categorías semánticas invariantes que hacen posible el análisis de las narraciones. Por su parte, en tanto que figura escénica, el personaje se identifica con la proyección teatral del texto dramático en la persona del actor. En este sentido, es susceptible de una segmentación semiológica que muestre la confluencia de los códigos visuales, orales, auditivos (los lingüísticos entre ellos) e incluso olfativos.

Otro modo de perfilar la distinción entre *persona* y *personaje, actor* y *actante* o, en suma, enunciado y enunciación, es la trazada por Martínez Bonati,[44] en un esquema triádico que reconoce los siguientes niveles constitutivos de la semiosis ficcional para los personajes dramáticos o narrativos. En primer lugar, Bonati ubica el nivel del signo o representación material; en segundo lugar, el nivel del sentido o representación imaginaria y en tercer lugar, el nivel del significado o individuo representado.

A su vez, José Luis García Barrientos remite el reconocimiento de diferentes categorías personales en el teatro a la distinción entre *fábula* (espacio de la persona escénica o actor real), *drama* (espacio de la persona diegética o «personaje papel») y *escenificación* (espacio del personaje dramático), a la vez que distingue, en el personaje entendido como signo, una *dimensión expresiva* (entidad representante o persona real) y una *dimensión conceptual* (entidad representada o persona ficticia).

Al margen de la operatividad de tales demarcaciones, y teniendo en cuenta que toda clasificación es un sistema de distinciones y de jerarquías, no está de más reconocer que el intento por deslindar claramente entre *personaje* y *persona* puede aducirse como una de las muestras de la vinculación efectiva de ambas nociones en la experiencia de la recepción teatral. Sobre la cercanía entre persona, persona y actor informa claramente, por ejemplo, la propia historia de las lenguas romances, como se deja ver en el hecho de que, en francés, cuando menos hasta el siglo XVII, la palabra «acteur» hacía alusión tanto al personaje como a la persona.[45]

[44] Félix Martínez Bonati: «Representación y ficción», en *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*, Murcia: Universidad de Murcia, 91-112.

[45] Véase Patrice Pavis: *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología* [1980], Barcelona: Paidós, 1983, s. v. «actor».

El propio García Barrientos, a pesar de subrayar su condición de artefacto y de recurso dramático construido simultáneamente por el autor, el actor, el director y el público, para referirse a los personajes habla de «casi-personas». Debido a las ya reseñadas particularidades pragmáticas del teatro (doble enunciación), esta condición quasi-personal se vería notablemente acentuada en el caso del personaje dramático.

A pesar de perfilarse como una herramienta muy útil para el análisis del personaje, lo cierto es que algunas aproximaciones pragmáticas a la teoría teatral, al ceñir el estudio de la configuración personal del drama a su carácter lingüístico, y concretamente a la polaridad entre enunciado y enunciación, corren el riesgo de deslizarse hacia el nominalismo. Véase, por ejemplo, el siguiente párrafo, en donde Ana Isabel Romero perfila el «personaje tipo» como un sujeto enunciativo ajeno a su propia condición de personaje:

> Parece claro que el personaje dramático como «imagen representada» corresponde a un enunciado directo, en el sentido gramatical de una frase de la lengua con sentido completo. No se trata habitualmente esta «imagen representada» que es el personaje de una frase del tipo: «Yo soy un personaje» (esto solo ocurrirá cuando se produzcan operaciones metafictivas y no es el tipo de presencia normal de los personajes como «imagen representada»). Si así lo fuera, querría decir que las personas representadas en la obra se ven a sí mismas como personajes, lo cual no suele pasar, o solo pasa bajo ciertas condiciones enunciativas o bajo ciertas estéticas (teatro dentro del teatro, teatro contemporáneo).

Como ya veíamos a propósito de la enunciación teatral, la adopción de una teoría sobre el objeto a menudo lleva implícita la presuposición de que los fenómenos que escapan al modelo propuesto son «contraejemplos». Sin embargo, no resulta del todo claro que la descrita sea la «situación comunicativa normal» experimentada por los personajes de una obra teatral. La misma autora se ve urgida a precisar que «bajo ciertas condiciones enunciativas o bajo ciertas estéticas» pueden suscitarse modelos diferentes. Dentro del teatro contemporáneo, en efecto, es común que el factor de extrañamiento afecte a la categoría del personaje. Resulta muy elocuente, en este sentido, la pieza de teatro contemporáneo *¿Hay tigres en el Congo?* del dramaturgo Bengt Ahlfors,[46] en donde dos personajes innominados (A

[46] Bengt Ahlfors: *¿Hay tigres en el Congo?*, traducción y adaptación de Francisco J. Uriz, Zaragoza: Libros del Innombrable, 2004, págs. 22-23.

y B) discuten sobre la escritura y montaje de una obra de teatro sobre el SIDA. A continuación citamos el arranque de su diálogo:

Dos hombres en una habitación. Pausa.

A.—Dos hombres en una habitación. A y B. A acaba de llegar del Congo.
B.—¿Qué ha estado haciendo en el Congo?
A.—Cualquier cosa. Fotografiando tigres, por ejemplo. Y vuelve a casa, al hogar común...
B.—¡¿Del Congo?!
A.—¡Sí, del Congo!
B.—¿Por qué no de París?
A.—¡Que yo sepa París no está en África!
B.—¿Por qué tiene que estar en África? Yo no creo que el público deba darse cuenta de todo desde el principio. El Congo —es demasiado obvio.
A.—¡No te pares en detalles! Escucha. A se ha ido en un viaje «charter» y B se ha quedado en casa y ha estado intranquilo imaginándose cosas. Entonces regresa A. en realidad lo único que ha hecho ha sido pasearse por la zona como cualquier turista, tomar un montón de fotos y solearse en la playa...
B.—¿Hay tigres en el Congo?
A.—¡Joder, qué más da!
B.—Tenemos que ser muy exactos con los detalles. ¿Hay tigres en el Congo?
A.—Lo que sé es que hay burros en España.
B.—Esos adornos exóticos no hacen más que complicarlo todo, confundir. Deberíamos buscar más datos.
A.—Esto no va a ser un programa de televisión escolar.
B.—Lo que escribamos sobre la realidad tiene que ser correcto.
A.—Sí, profesor. Bueno, ¿podemos seguir ya?
B.—Vale. Vuelve pues del Congo.
A.—Bronceado y contento. B lo está esperando con desconfianza y miedo. Y cuando A va a darle un abrazo, B se pone una mascarilla y guantes de goma.

De otra parte, el giro lingüístico experimentado por las ciencias humanas en la segunda mitad del siglo XX explica esta tendencia a la despersonalización en el trazado de las funciones y relaciones estructurales, incluso cuando se trata de aproximarse a la cuestión de los sujetos de la enunciación. La propia práctica teatral se ha encargado, por otra parte, de poner en crisis el concepto de «persona» entendido como una entidad monolítica. El hecho de que, por ejemplo, el teatro de Beckett haya desplazado el personaje para

afirmar la presencia de la voz confirma el impacto de este giro lingüístico, presto a disolver la subjetividad personal en favor de la construcción del discurso en escena. Con todo, queda por determinar hasta qué punto la pragmática lingüística, más basada en las máximas de cooperación que en el reconocimiento del disenso, pueda dar cuenta pormenorizada de la representación de la ambigüedad, la paradoja, el doble sentido y, en suma, la incomunicación que, con frecuencia, constituyen los verdaderos motores de buena parte de las propuestas teatrales contemporáneas.

En suma, el enfoque pragmático se perfila como más útil cuanto menos obligue a una comprensión extensiva del hacer del personaje, sin reducirlo exclusivamente a su condición de «persona que habla» o «persona que razona por medio del habla». Volviendo al teatro beckettiano, puede ser ilustrativo considerar la importancia que, para el teatro del siglo XX, tiene el silencio como efecto dramático. El personaje dramático, en tanto que sujeto de acciones discursivas y no discursivas, pasa a dibujarse, de este modo, como entidad susceptible de ser caracterizada por la direccionalidad, la identidad o la intencionalidad, vectores no exclusivamente lingüísticos ya reconocidos por la pragmática. Desde el punto de vista de la antropología teatral, cuyos fundamentos analizaremos en el siguiente epígrafe, el análisis del personaje se integra en el continuo voz-cuerpo-persona, desde el momento en que la teoría parte del actor como eje del espectáculo. No es ajeno a ello, como veremos, el influjo del director polaco Jerzy Grotowsky, fundador del denominado «teatro pobre», que concede preeminencia al papel de la expresión corporal de los actores y, por tanto, se centra en el uso de la voz (ruido, sonido, silencio, entonación) y en la proxémica (movimientos, gestos y proyección en escena de las relaciones interpersonales), relegando a un segundo plano otros elementos semióticos como el decorado, el vestuario o el maquillaje.

La propia historia del teatro proporciona ejemplos de la multiplicidad de entrecruzamientos entre las categorías de voz, persona y personaje, así como de la flexibilidad del pacto dramático en el proceso de recepción. En este sentido, conviene tener en cuenta aquellos casos en donde, a lo largo de la historia del teatro, un cuerpo asume varios roles en escena, rompiendo la identificación estable entre persona (cuerpo) y voz (carácter). Pensemos, por ejemplo, en el primer estadio de la tragedia clásica, en donde un solo actor (protagonista) representaba todo el elenco de personajes. La aparición del deuteragonista y el tritagonista (segundo y tercer actor, respectivamente) no se consumará hasta Sófocles y Esquilo, y no

será hasta Eurípides cuando se convierta en norma la aparición de cuatro o más actores en escena, tendencia correlativa de la pérdida de protagonismo del coro como elemento dramático. Estos ejemplos ponen de relieve que la fijación de una relación biunívoca entre actor y personaje (es decir, el establecimiento de un papel, y solo uno, para cada miembro del reparto) ha sido un proceso lento y en absoluto lineal, como lo demuestran las prácticas teatrales contemporáneas en donde la categoría de voz usurpa casi el protagonismo a la de personaje-persona.

Es importante insistir, además, en que la voz no es una categoría estrictamente lingüística, al menos pensando en la perspectiva inmanente bajo la cual la tradición estructuralista ha tendido a focalizar el lenguaje. En efecto, el análisis teatral de la voz debe tener en cuenta su amplio relieve sonoro, que trasciende, como decimos, el plano del lenguaje entendido como cadena fónica, en la medida en que su corporeidad y su efectividad como elemento escénico se asienta en la presencia de los llamados «elementos suprasegmentales» (acento, entonación) y de otros efectos (ruidos, interrupciones) no dependientes, en términos estrictos, de la lengua articulada.

En el plano de la enunciación teatral, la voz adquiere todo su relieve cuando el monólogo se convierte en la única técnica dramática utilizada, o cuando la intervención del personaje protagonista se apoya en la presencia ausente de una voz no escuchada en escena. Este es, por ejemplo, el procedimiento seguido por Jean Cocteau en *La voz humana*, en donde un personaje femenino se despide largamente de su amante por teléfono.

Vemos, pues, que dar cuenta de las líneas de sentido del teatro contemporáneo pide subsanar la relativa desatención de las que han sido objeto el personaje y el actor (así como sus múltiples y complejas interacciones) en los estudios semióticos. No resulta extraño que la orientación sociológica de muchas de las nuevas tendencias teórico-literarias haya venido a corregir esta dimensión *inmanentista* de la teatrología, más atenta a la segmentación de la obra dramática que al estudio de las condiciones que la posibilitan. De hecho, la figura del actor se perfila como uno de los elementos inexcusables en la articulación de una historia social del teatro, historia en la que deberían desempeñar un importante papel cuestiones como la depreciación pública de los actores (debida, en buena medida, a la tradición cristiana), el proceso de formación y profesionalización actoral (deudor de los programas culturales de la Ilustración), la codificación de la presencia femenina en el espacio público y la lenta aparición de las actrices, que hacían visible el acceso de las mujeres a los escenarios (conviene

subrayar, en este sentido, las férreas limitaciones a la participación de las mujeres como actrices en la tragedia griega y en el teatro isabelino), o el problema (común a la historia de todas las artes efímeras) de consignar la evolución de la técnica de los actores, que, por su inserción en el aquí y el ahora del espectáculo dramático, puede no dejar huella.

En lo que atañe a la relación entre el entrenamiento actoral y el personaje dramático, las distintas aproximaciones se caracterizan por su polaridad, desde el ilusionismo y el naturalismo del denominado «método Stanislavski», epónimo que hace referencia a su fundador, Konstantin Stanislavski, defensor de una concepción introspectiva y memorialista del trabajo del actor, hasta el antiilusionismo presente en el Berliner Ensemble de Bertolt Brecht o en la «técnica biomecánica» de Vsevolod E. Meyerhold, también conocida como «convención consciente».

Por medio de la técnica de la convención consciente, Meyerhold pretende que el espectador tenga en todo momento en cuenta su condición puntual de receptor que asiste a la representación de un papel desempeñado por actor, dueño a su vez de una serie de recursos no necesariamente sujetos a las indicaciones del director. El autor reconocía, de este modo, tanto la autonomía del espectador como sujeto consciente de una serie de «reglas del juego» como la capacidad del actor para «salirse del papel» asignado. La tentativa de generar en el espectador una conciencia crítica acerca esta propuesta al teatro épico de Brecht, en donde a menudo el efecto de extrañamiento, que tiene por objetivo generar una distancia interpretativa entre el espectador y la acción dramática, se ve acompañado por la conversión del personaje en tipo.

Vemos así hasta qué punto la emergencia de nuevas formas dramáticas en la escena del siglo XX (teatro documental, teatro épico, teatro pobre...) trajo consigo un nuevo entendimiento del trabajo actoral y del personaje dramático. La fuerte impronta de las formas teatrales que cuestionan o rompen abiertamente el pacto ilusionista en que se basaba el teatro burgués han contribuido también a cuestionar el psicologismo inherente a ciertas aproximaciones al estudio del personaje. Con todo, tras el auge de las perspectivas semióticas y pragmalingüísticas, se ha producido una vuelta a la condición personal de la acción dramática, ya no bajo el presupuesto de una aplicación teórico-literaria de la psicología individual de fundamento psicoanalítico, sino bajo aproximaciones más cercanas a la psicología social constructivista, en donde los conceptos de red o relación adquieren gran relevancia.

7.6. Hacia un nuevo paradigma en la teoría del teatro. La antropología teatral. Teatro y cibertextualidad

Tras el auge de los estudios semiológicos aplicados al análisis del teatro, desde los últimos decenios del siglo pasado es posible verificar una transición progresiva hacia otros modos de comprensión del hecho teatral. Una vez más, los cambios que tienen lugar en la escena actúan como estímulo para las reflexiones sobre el teatro y contribuyen notablemente a la lenta formación de un nuevo paradigma en la dramatología, a cuya cristalización estamos asistiendo en la actualidad.

De este modo, la perspectiva *composicional* de aproximación al teatro, atenta sobre todo a los procesos de estructuración del drama y a su posibilidad de segmentación, ha ido cediendo terreno a una concepción más centrada en la relación entre el actor y el espectador, como ejes fundamentales de la expresión teatral. Tanto las concepciones «dramatológicas» como las «espectaculistas» coincidían, en último término, en el peso concedido a la «obra» en tanto que motor y fundamento del análisis teatral y espacio susceptible de una descrip-

ción estructural. En cambio, las nuevas concepciones teóricas, entre las que destacaremos la denominada *antropología teatral,* sin renunciar a las pretensiones de sistematización de los elementos que caracterizan la teatralidad, ponen el acento en los procesos comunicativos activados por el espectáculo.

Es aquí donde la paulatina irradiación de las ideas de Grotowski, creador, junto con el crítico Ludwik Flaszen, de un Teatr-Laboratorium, fundado en Opole en 1959, resultará decisiva. La atención prestada al entrenamiento vocal y corporal del actor como mecanismo para incidir sobre el espectador es producto, en último término, de una concepción ritual y lúdica del teatro, sensible al carácter relacional del espectáculo y a los efectos generados en los espectadores.

La dimensión ritual del teatro, ya analizada tangencialmente a propósito del *Nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, cuenta con un importante precedente en la teoría literaria contemporánea, asociado a los estudios de Victor Turner, que retoma el concepto de *liminalidad* (forjado a comienzos del siglo XX por el antropólogo Arnold Van Gennep) para explicar el paso del rito al drama.[47] La distinción de tres momentos en el ritual (separación, margen y agregación) le permiten postular tres tipos de operaciones culturales (preliminales, liminales y posliminales).

Turner se centra sobre todo en la fase de margen, y define la liminalidad como un estado de transición en el que todas las fronteras se desvanecen. Desde el punto de vista cultural, la fase liminal del rito supone la posibilidad de que los participantes reformulen el conjunto de las posiciones del grupo y formulen una serie de alternativas al funcionamiento habitual de la comunidad. Al margen de su fortuna posterior en la teoría literaria contemporánea, el concepto de liminalidad, surgido como consecuencia de una concepción ritual del drama y de una reivindicación del estatuto fronterizo de determinadas prácticas, constituye una prueba de la devolución de un carácter «aural» a la teatralidad, y su reincorporación al espacio de ágora como intervención comunitaria, carácter que en propuestas más recientes es posible vincular incluso a los nuevos proyectos emancipatorios (ecofeminismo, pacifismo, alterglobalización...).

Al poner el acento en las dimensiones antropológicas del hecho teatral, las últimas corrientes teóricas crean puentes de acceso entre la teoría

[47] Victor Turner: *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York: Paj Publications, 1982.

y la práctica escénica, cuyas relaciones históricas, como hemos visto, fluctuaban a menudo entre la indiferencia mutua, la distancia o incluso la oposición directa. Y es aquí donde la teatrología contemporánea se vuelve más receptiva al *corpus* de reflexiones de los autores y directores de escena, que no por acaso (desde distintas posiciones, las aproximaciones de Eugenio Barba o de Peter Brook son muy reveladoras de este hecho) han venido mostrando su interés por el análisis teórico del teatro.

Así, en el capítulo dedicado a lo que denomina «teatro sagrado», en su ya clásico estudio *El espacio vacío*, Peter Brook se refiere al carácter ritual del espectáculo, entendido casi como sustituto de ceremonias desusadas:

> El actor busca en vano captar el eco de una tradición desvanecida, lo mismo que los críticos y el público. Hemos perdido todo el sentido del rito y del ceremonial, ya estén relacionados con las Navidades, el cumpleaños o el funeral, pero las palabras quedan en nosotros y los antiguos impulsos se agitan en el fondo. Sentimos la necesidad de tener ritos, de hacer «algo» por tenerlos.[48]

Con todo, el interés de lo que aquí denominamos *paradigma antropológico* en los estudios teatrales no viene dado por su incidencia en la vecindad entre el teatro y las formas rituales o, para las posiciones más naturalistas y extremas, en la identificación más o menos plena entre rito y representación. De una parte, en la escena contemporánea es posible verificar el interés por la interculturalidad como motor de nuevas aproximaciones a la práctica teatral (el mismo Peter Brook, Arianne Mnouchkine, el último Bob Wilson). En otro sentido, el llamado «teatro antropológico», tan practicado como corriente experimental en los años setenta, puede ser leído como una transposición teatral de la antropología cultural en su forma disciplinar.

En cambio, la antropología teatral, tal y como ha sido formulada por el Odin Teatret de Dinamarca, dirigido por Eugenio Barba, o por la ISTA (International School of Theater Anthropology), auténtico laboratorio itinerante de la teoría y práctica teatrales, se perfila como una aproximación específica a la teoría del teatro que intenta investigar experimentalmente las homologías entre prácticas culturales y prácticas escénicas.

[48] Peter Brook: *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro* [1968], Barcelona: Nexos, 1986.

El interés de la antropología teatral para la teoría contemporánea viene dado por diversos factores. De una parte, tiende a reemplazar la incidencia en la interculturalidad por el concepto, más amplio y operativo, de transculturalidad. Así, su objetivo no es describir cómo afectan a la práctica escénica las relaciones entre las culturas del mundo, sino analizar el modo en que, en el subsuelo del oficio actoral (lo que Eugenio Barba denomina «nivel pre-expresivo»), confluyen trazos propios de muy distintas culturas. Metodológicamente, uno de los riesgos de atribuir un papel tan destacado al actor (y a su relación con el público) sería el subjetivismo, de ahí que Barba insista en deslindar el dominio de la antropología teatral de la psicotécnica postulada por autores como Stanislavsky y más atenta a la relación (personal, individual y relativa) entre el actor y el director. En contraposición, el paradigma antropológico trata de objetivar los elementos que, desde el actor (una de las figuras paradójicamente más desatendidas en la historia del pensamiento teatral), generan un tipo de expresión específica susceptible de captar la atención del público.

En este sentido, la antropología teatral ha forjado varias categorías analíticas, que van desde los niveles de organización del hecho representacional (pre-expresividad, principios pre-expresivos transculturales, meta-principios, funciones globales de la pre-expresividad) al reconocimiento de conceptos que, como el de «flujo», desafían notablemente los estudios tradicionales sobre el tiempo y el ritmo en el teatro. Este paradigma prueba, de este modo, su capacidad para analizar precisamente aquellos aspectos que, por su transitoriedad y fragilidad aparentes, podrían ser situados bajo la esfera de lo inefable. Aspectos ante los cuales, con frecuencia, la semiología teatral había demostrado una cierta ceguera.

De este modo, las nuevas corrientes teóricas estrechan la distancia entre el teatro como experiencia social (en suma, como espectáculo dirigido a un público que experimenta una construcción dramática, no necesariamente narrativa, a través del trabajo de una serie de actores) y su proyección analítica, así como la distancia entre los estudios teatrales y el entrenamiento actoral. Desde el punto de vista de la teoría de las ideas sobre el teatro, el paradigma antropológico, tal como lo hemos definido aquí, presenta además la ventaja de reconocer (también metodológicamente) que la curiosidad y el placer son dos de los motores más decisivos del hecho teatral, proponiéndose de este modo como alternativas convincentes a un entendimiento más intelectual (racionalista, e incluso moralista) del teatro. Y lo hace, en todo momento, sustentando el análisis en lo

empíricamente observable e intentando forjar una serie de herramientas teóricas que permitan entender el funcionamiento de la máquina teatral.[49]

> La categoría de «flujo», explorada por Eugenio Barba en sus últimas investigaciones, como contrapunto a las nociones de «ritmo», «coherencia», «forma», «energía», «masa» u «organicidad», resulta muy reveladora de lo hasta ahora dicho. En su análisis del tiempo y del ritmo en el teatro, el director e investigador reconoce la emergencia de una «corriente» transversal susceptible de ser experimentada por el espectador y que, a diferencia del clímax (entendido como efecto previsto por el desarrollo de la acción y determinado por una alternancia de dinámicas de intensidad prefiguradas por el texto), puede tener lugar en fragmentos dramatúrgicamente irrelevantes. El concepto de flujo, pues, muy vinculado para Barba con el papel de la música en los espectáculos teatrales, permite ilustrar el interés de este nuevo paradigma de estudios por trascender lo que denominábamos «concepción composicional» del drama. El afán por la segmentación como procedimiento analítico da lugar, en las nuevas corrientes teóricas, a un entendimiento vertical, e incluso transversal, de los modelos teóricos, lo que no hace sino subrayar la simultaneidad y copresencia de elementos y acciones.

Por otra parte, en tanto que práctica escénica, la antropología teatral se perfila como un espacio abierto a la confluencia entre teatro, mimo y danza, y a la copresencia de estilos y tradiciones como el Gambuh o el Topeng de Bali, el Candomblé y la danza de los Orixás, la danza Odissi de la India o el Noh japonés. Es así como la teoría, lejos de fijar de modo definitivo qué sea el «teatro», se ve llamada a responder a las demandas que en un mundo cada vez más globalizado plantea la confluencia de formas escénicas en continua comunicación mutua, hasta el punto de que la dualidad oriente/occidente, raramente simétrica y, por tanto, atravesada casi siempre por relaciones de jerarquía se revela, cuando menos, como limitada.

[49] Estas observaciones sobre un nuevo paradigma teórico en los estudios teatrales son deudoras de las consideraciones expuestas en la XIII Edición de la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA), encuentro celebrado en Sevilla de los días 15 al 25 de octubre de 2005 bajo el lema «Flujo. Ritmo, energía y organicidad». Para las conclusiones del Seminario, precedidas de una completa exposición de los fundamentos de la antropología teatral, con especial incidencia en el concepto de «flujo», véase Afonso Becerra Arrojo, «Novidades da XIII Edición da Escola Internacional de Antropoloxía Teatral», *Revista Galega de Teatro*, 41 (2004), 20-32.

Y eso sin contar con los múltiples desafíos planteados por la interacción entre los nuevos medios y las formas teatrales, experimentados, en el contexto español, por grupos como La Fura dels Baus («Work in Progress», 1997) y ante los cuales José Luis García Barrientos se posiciona en el siguiente párrafo sobre teatralidad y cibertexto:[50]

> El ciberespacio viene a desestabilizar la correspondencia entre espacio y tiempo, supone el divorcio del presente y la presencia. Como antes el teléfono o el directo televisivo, el presente comunicativo no implica ya la presencia de los sujetos de la comunicación. El medio tecnológico dispensa a los sujetos de su encuentro en el espacio —es preciso añadir ya— real. Su coincidencia en ese otro virtual que es el ciberespacio, ¿podrá llamarse con propiedad *presencia*? Esos sujetos que comparten el presente, ¿están también *presentes*? La tecnología permite ya la interacción en ausencia. ¿Equivalen presente más interacción a presencia? En definitiva, lo que consideramos teatro ¿exige la presencia *real* de actores y espectadores o se conforma con su presencia virtual en el presente real? ¿El teatro debe producirse «en vivo y en directo», o basta con lo último?

Preguntas, todas estas, que desafían la supuesta estabilidad de los trazos estructurales atribuidos tradicionalmente al teatro y que por ello invitan, una vez más, a asumir la historicidad como punto de partida para cualquier reflexión sobre los géneros discursivos, sobre todo cuando se intenta analizar la relación, siempre compleja y productiva, entre las formas de expresión artística, más o menos asumidas como «centrales», y los nuevos soportes y escenarios surgidos para su representación y circulación en el mundo contemporáneo.

[50] José Luis García Barrientos: «El teatro del futuro o el futuro del teatro: las nuevas tecnologías como provocación», *Teatro y ficción. Ensayos de teoría*, pág. 239.

Bibliografía recomendada

ABUÍN, Ángel, *El narrador en teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1997.

ABIRACHED, Robert, *La crisis del personaje en el teatro moderno* [1978], Madrid: Asociación de directores de Escena de España, 1994.

BOBES NAVES, María del Carmen (ed.), *Teoría del teatro*, Madrid: Arco/Libros, 1997.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Drama y tiempo. Dramatología I*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.

——— *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid: Síntesis, 2001

——— *Teatro y ficción*, Madrid: Editorial Fundamentos, 2004

HORMIGÓN, Juan Antonio, *Trabajo dramatúrgico y puesta en escena*, Madrid: Asociación de directores de Escena de España, 1991.

MAESTRO, Jesús G. (ed.), *Problemata Theatralia I. I Congreso Internacional de Teoría del Teatro. El signo teatral: texto y representación*, Vigo: Universidade de Vigo, 1996.

——— (ed.), *Problemata Theatralia II. II Congreso Internacional de Teoría del Teatro. El signo teatral: texto y representación*, Vigo: Universidade de Vigo, 1996.

NOGUEIRA, Carmen, *La representación como puesta en escena. Para una teoría de la mirada*, Valencia: Instituto Alfons el Magnánim, 2001.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós, 1983.

——— *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine* [1996], Barcelona: Paidós, 2000.

SÁNCHEZ, José A., (ed.): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Madrid: Akal, 1999.

SPANG, Kurt, *Teoría del drama*, Pamplona: EUNSA, 1991.

UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral* [1978], Madrid: Cátedra, 1989.

——— *La escuela del espectador* [1998], Madrid: ADE, 1998.

VILLEGAS, Juan, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Otawa: Girol Books, 1982.

8.

Teoría interartística. Literatura y medialidad

8.1. Literatura comparada y espacio interartístico

Este capítulo se propone, por una parte, apuntar algunas de las implicaciones teóricas de la relación entre la literatura y otros campos artísticos y, por otra parte, reflexionar sobre los medios y soportes que hacen posible la circulación de las obras literarias. Uno de los puntos de confluencia de ambas direcciones radica en su invitación a atender al contexto específico (tanto institucional como material) en que tiene lugar la comunicación literaria.

Desde el punto de vista de la teoría literaria, son muchas las consecuencias que es posible derivar de la comparación entre la literatura y la música, la danza, la pintura, la fotografía, la arquitectura, la escultura, el cómic o el cine. La noción de *espacio interartístico* se perfila como una de las herramientas metodológicas más operativas de la literatura comparada y abre una importante veta de reflexiones teóricas. Este concepto permite caracterizar las zonas de intersección de las distintas artes, así como reconocer el ámbito que surge como resultado de la interacción de la literatura con otros lenguajes.

Por consiguiente, bajo este dominio se situarían las reflexiones sobre los modos de relación genealógica o tipológica entre campos estéticos más o menos afines. Este sería el caso de binomios clásicos en los estudios

comparatistas como *literatura y cine* o *literatura y pintura*. Además, el objeto teórico *espacio interartístico* permite sustentar las investigaciones sobre modalidades de creación híbrida como los caligramas, los emblemas, los libros ilustrados o la poesía visual. De hecho, la literatura entendida como objeto visual ha sido una de las vías de expresión artística que ha merecido más atención por parte de la bibliografía comparatista.

A su vez, la entrada en escena de las nuevas tecnologías ha propiciado la reconsideración de conceptos tan vinculados a la noción de literatura como el de *textualidad*. Al posibilitar la transmisión simultánea de información literaria, icónica y auditiva, el hipertexto informático abre nuevas vías para una reflexión en torno al alcance de las relaciones entre la dimensión verbal, sonora y visual de un determinado mensaje.

En suma, tanto la teoría interartística como el estudio de las interacciones entre literatura y medialidad constituyen un excelente campo para el planteamiento de cuestiones tan relevantes como la especificidad de los medios de expresión estética, los límites y posibilidades de la representación, la naturaleza imitativa o no imitativa de los códigos considerados y las bases de comparación entre los distintos dominios expresivos.

8.2. El lenguaje como modelo de la comparación. Genealogía y analogía

La interacción entre arte y literatura ha constituido uno de los objetos privilegiados de la literatura comparada como ámbito disciplinar. En un determinado estadio histórico del comparatismo, el estudio de esta interacción se dirigía más a determinar las relaciones de genealogía entre obras, fenómenos o tradiciones que a explorar los fundamentos teóricos que justifican o invalidan la comparación. Cuestiones como la influencia de la estética prerrafaelita en el pictorialismo fotográfico o la impronta del teatro en los orígenes del cine formarían parte de esta tópica comparativa, llamada a determinar la incidencia de determinados lenguajes artísticos en el desarrollo de formas emergentes.

Los estudios que se ocupan de las relaciones que la literatura ha contraído históricamente con otras artes suelen llevar consigo una reflexión en torno a los mismos límites de lo literario. El carácter ineludiblemente transdisciplinar de las investigaciones que toman por objeto la comparación interartística podría alejar estas reflexiones del inmanentismo que había teñido los debates teóricos sobre la literariedad cuando menos hasta los años sesenta del pasado siglo. Sin embargo, al convertir el lenguaje en el modelo de la comparación interartística, las investigaciones regidas por el método estructural no siempre han podido sortear este riesgo.

La generalización del método semiótico-lingüístico en las disciplinas humanísticas favoreció la aparición de un paradigma de análisis más atento a los factores estructurales que posibilitarían la comparación entre las artes. La trama conceptual del comparatismo conoce así un progresivo desplazamiento de la noción de *influencia* en favor de la noción de *modelo* o de *analogía*.

Ya no se trataría, por tanto, de analizar el modo en que la literatura influye sobre el cine, sino de explorar las estructuras comunes al cine y a la literatura. Así, el carácter altamente formalizado del estructuralismo posibilitó el trasvase de conceptos como los de *selección* y *combinación*, surgidos como resultado de las denominadas *leyes* del funcionalismo lingüístico y ahora empleados para explicar el proceso del montaje cinematográfico. En este contexto cobran realce también las investigaciones de Roman Jakobson sobre el lenguaje fílmico como plasmación de la función poética, debido a su potencial de extrañamiento.

La concepción del lenguaje como «la semiótica capaz de traducir todas las semióticas», por decirlo en la célebre formulación de Hjemslev, parece operar como telón de fondo de muchas de las aproximaciones al espacio interartístico, bajo un presupuesto teórico muy determinado y, cuando menos, cuestionable. Nos referimos a la idea implícita del lenguaje como tenor y vehículo de la comparación entre los distintos medios. De algún modo, la semiótica de las artes pretendería operar como un macrocódigo capaz de reconocer todas las posibilidades de la expresión artística, poniendo el acento en la capacidad del método comparativo para reducir los aspectos comunes de los códigos confrontados. Sin embargo, el resultado de esta exploración suele conducir a un intento de explicar un código en términos de otro, resultado que, además, no suele escapar a la tentación implícita de la valoración.[1]

Los términos en que se libran algunos de estos intentos no son, quizás, tan lejanos como podría parecer a la antigua querella entre artes visuales y artes

[1] Un ejemplo reciente de esta confrontación es la propuesta de inversión jerárquica que, en relación con el diálogo entre cine y literatura, plantea Josep M. Català Domènech: «Propongo que dejemos de hacer, como hasta ahora, lecturas —o valoraciones— literarias de las películas, y que procedamos a practicar un acercamiento cinematográfico a las novelas, con el fin de explorar el espacio en que ambos medios pueden entrar en contacto de manera más fructífera, así como para averiguar de qué está hecho el puente que une indiscutiblemente ambas formas narrativas». Josep M. Català Domènech: «Ut poesis pictura», *Anàlisi* 25 (2000), 109-128, pág. 110.

literarias. Esta querella, que encontró su primer fundamento en la comparación de Simónides («La pintura es poesía silenciosa y la poesía es una pintura que habla»), se desplegó a lo largo de dos milenios de debate teórico, con jalones tan decisivos como el *Ars Poetica* de Horacio o el *Laocoonte* de Gottfried Ephraim Lessing.

8.3. Paradigmas contemporáneos de la comparación interartística

Como hemos visto en el epígrafe anterior, la orientación semiológica ha sido el modelo dominante en el estudio de las relaciones entre la literatura y otros medios de expresión artística. Más recientemente han aparecido nuevos paradigmas de comparación interartística, como el retórico o el sociológico.

Aunque los paradigmas que describiremos a continuación son virtualmente aplicables al análisis de todas las artes, lo cierto es que cada uno de estos ámbitos ha privilegiado determinados dominios artísticos como objetos de la comparación. Así, el paradigma semiológico se ha orientado preferentemente hacia la música, el cine y, más recientemente, el cómic. El paradigma retórico ha sido aplicado con frecuencia al estudio de las artes visuales, con privilegio de la pintura y de la fotografía. Por último, la insistencia del paradigma sociológico en los condicionamientos institucionales de las obras de arte ha convertido el espacio museístico en uno de los ámbitos de investigación más destacados.

Paradigma semiológico: el cómic, el cine, la música

Generalmente, en la comparación interartística el modelo semiológico ha extraído su terminología y su modo de proceder de la narratología. No es de extrañar que este paradigma haya privilegiado aquellos dominios susceptibles de un análisis narrativo como el cine y el cómic.

Como hemos anotado con anterioridad, en el amplio espectro de las investigaciones sobre el espacio interartístico, la relación entre cine y literatura ha sido una de las vías más transitadas. De entre todos los aspectos susceptibles de atención, la adaptación cinematográfica de obras literarias es el que ha dado lugar a una bibliografía específica más extensa.

Al ocuparse de este tema, Ángel Abuín y Norma Rodríguez[2] se refieren a las «connotaciones subordinantes» implicadas por la etiqueta *adaptación* y aluden a otros términos como *recreación*, *transposición*, *tra(ns)ducción* o *trasvase*, que pretenden reforzar la especificidad e independencia del código cinematográfico.

El concepto de *trasposición* es el elegido por Yannick Mouren para vertebrar una tipología que distingue entre adaptaciones, contaminaciones y narrativizaciones. En la adaptación, el texto de partida es una novela; en la contaminación, varias novelas; y en la narrativización, uno o varios textos no narrativos. A su vez, Mouren contempla tres variables (diégesis, historia y personajes) que conviene tener en cuenta a la hora de analizar cualquier adaptación.[3]

Muchas de las clasificaciones propuestas para dar cuenta de la dimensión simultáneamente icónica y verbal del cómic se sirven también de la terminología y del marco conceptual narratológicos, en sus proyecciones literaria o cinematográfica. De la narración cinematográfica parte Roman Gubern en su intento de proporcionar un modelo de análisis del cómic. El autor postula la existencia de una doble articulación entre unidades significativas (la viñeta o pictograma entre ellas) y las unidades de montaje.[4]

[2] Ángel Abuín y Norma Rodríguez: «Literatura e cinema», en Arturo Casas (coord.): *Elementos de crítica literaria*, Vigo: Xerais, 2004, pág. 579.

[3] Yannick Mouren: «Le Film comme hypertexte (Typologie des transpositions du livre au film)», *Poétique* 93 (1993), 113-122.

[4] Comentando esta distinción, Antonio J. Gil no considera pertinente el reconocimiento de un nivel para las unidades de montaje y añade que «en caso de

Dentro de las microunidades significativas, Gubern contempla conceptos como los de encuadre, determinado por el plano, o adjetivación (angulación e iluminación), tomados así mismo del lenguaje del cine.

Un ámbito de comparación semiológica que ha escapado tradicionalmente a la narratología es el estudio de las relaciones entre la literatura y la música. La larga tradición histórica que comparten las formas poéticas y musicales desde la Grecia antigua ha favorecido la trasposición al campo de la música de términos tomados de la teoría de la poesía.

En su obra *Langage, musique, poésie* (1972), Nicolas Ruwet sentó las bases de un análisis estructural de ambos códigos artísticos partiendo de las ideas de Jakobson sobre la función poética del lenguaje. Silvia Alonso ha puesto de relieve la dificultad de extrapolar estos principios al estudio de la música, debido a la inadecuación de términos como *paradigma* o *coupling*.

Alonso propone, en cambio, atender a la tripartición semiológica que la música compartiría con la literatura y con otros sistemas de simbolización. La autora sigue en este punto la tipología del musicólogo y filólogo Jean-Jacques Nattiez, que distingue los siguientes niveles de análisis, claramente identificables con las tres dimensiones básicas de la comunicación (emisor, receptor y mensaje):

Análisis poiético	Análisis estético	Análisis neutro
Creación	Recepción	Estructura

Aunque reconoce la operatividad de este marco de análisis, Alonso considera que cualquier intento de forjar un modelo de aproximación semiótica al campo musical tropieza con la diferencia entre la naturaleza referencial del signo lingüístico y el carácter intrínseco del referente en el signo musical:

> El problema fundamental que surge en este punto, la cuestión subyace en la polémica sobre el «diseño» del signo musical y sus diferencias con el signo lingüístico, es el de afrontar la idea de un proceso de atribución de significación puramente intrínseco, es decir, sin contar con la existencia de referentes externos al propio sistema sígnico. Las palabras a menudo tienen

postular una doble articulación en el discurso del cómic, esta sería evidentemente la fundamentada por los lenguajes verbal e icónico en los que suele expresarse». Antonio J. Gil: «Literatura e banda deseñada», en Arturo Casas (coord.): *Elementos de crítica literaria*, pág. 606.

un anclaje en las cosas, en el mundo de los fenómenos. Pero esto no sucede así en la música, y cualquier descripción sígnica basada en un esquema originariamente lingüístico nos dejará por fuerza insatisfechos.[5]

Paradigma retórico: la pintura y la fotografía

Dentro del paradigma retórico de la comparación interartística se sitúan los estudios que prestan atención al fundamento ilocutivo de la imagen. La nueva retórica, entendida como ampliación de lo que Gérard Genette denominara *retórica limitada*,[6] ha dedicado investigaciones notables a la teoría del signo visual.

> Con el término de *retórica limitada* Genette se refería al proceso histórico por el cual las cinco *partes artis* de la oratoria (*inventio*, *elocutio*, *memoria*, *actio* y *pronuntiatio*) habían quedado restringidas exclusivamente a la *elocutio*. En su análisis de la relación entre literatura y artes plásticas, César Domínguez[7] hace notar que en la aplicación de la retórica a las artes plásticas la restricción consiste en no tomar en consideración las consideradas partes no constitutivas del discurso visual (*memoria*, *actio* y *pronuntiatio*).

En esta línea de análisis retórico, autores como Alberto Carrere y José Saborit[8] han reconocido la complejidad del esquema comunicativo que subyace a la enunciación pictórica. Así, para dar cuenta del funcionamiento del enunciado visual se haría preciso distinguir dos tipos de enunciador, dependiendo de función de su carácter extratextual o intratextual. César Domínguez pone de relieve que

> el enunciado visual también proyecta un «enunciador», algo en lo que no se suele reparar al identificar lo representado como contemplado *in situ* por el observador, cuando en realidad se trata siempre de una construcción resul-

[5] Silvia Alonso: «Literatura e música», en Arturo Casas (coord.): *Elementos de crítica literaria*, 493-508, pág. 495.
[6] Gérard Genette: *Figuras III*.
[7] César Domínguez: «Literatura e artes plásticas», en Arturo Casas (coord.), *Elementos de crítica literaria*, pág. 514.
[8] Alberto Carrere y José Saborit: *Retórica de la pintura*, Madrid: Cátedra, 2000.

tante de la disociación de los lugares ocupados por el enunciador visual textual y por el enunciador visual empírico. A la identificación de los enunciadores extratextual e intratextual contribuye sin duda la preponderante concepción de la enunciación literaria como un fenómeno oral, mientras que un estudio comparativo entre literatura y artes plásticas nos aproximaría más a su vertiente visual en la «galaxia Gutenberg» (la palabra literaria es más una imagen vista, y no tanto una palabra oída).[9]

Idénticas precisiones podrían hacerse para la fotografía. Según María Ángeles Rodríguez Fontela trazar una poética de la fotografía presupone reconocer el carácter retórico de este arte, «ella misma esencialmente retórica en sus fundamentos tropológicos, en sus virtudes persuasivas, en la configuración escénica de las tomas y en el don de oportunidad de las mismas».[10] Basándose en la teoría de la imagen periodística y en las investigaciones neorretóricas del Grupo μ belga, la autora ilustra el funcionamiento del código fotográfico a partir de conceptos como la *ratio* (integrada por las dimensiones de la *inventio*, la *elocutio*, la *memoria* y la *actio/pronuntiatio*) el lugar común, la *evidentia*, la metonimia o las funciones del discurso retórico (*delectare*, *docere*, *movere*).

El siguiente cuadro sintetiza el modo en que el estatuto indicial de la fotografía se sustenta en los lugares comunes de existencia, de orden y de esencia, que garantizan una serie de requisitos necesarios para el cumplimiento del pacto fotográfico:

Lugar común de existencia	Lugar común de orden	Lugar común de esencia
Garantía de objetividad de la imagen	Anterioridad del referente con respecto a la imagen	Garantía de realidad de la imagen

Paradigma sociológico: la literatura en el museo de arte

Desde el punto de vista de la pragmática de la recepción y del estudio sociológico de las obras de arte, vale la pena atender al modo en que

[9] César Domínguez: «Literatura e artes plásticas», pág. 516.
[10] María Ángeles Rodríguez Fontela: «Literatura e fotografía», en Arturo Casas (coord.), *Elementos de crítica literaria*, págs. 546-547.

el museo contemporáneo brinda un determinado contexto de inteligibilidad en donde lo literario puede verse implicado de formas muy diversas.

En su monografía sobre retórica de la pintura, Alberto Carrere y José Saborit adelantaban ya la función pragmática de las partes de la oratoria más desatendidas por la tradición de la *retórica limitada*.[11] Así, la *memoria* y la *actio/pronuntiatio* desempeñarían un importante papel en el proceso de actualización del texto visual que tiene lugar en el museo (ubicación y título de la obra, situación con respecto a una serie mayor, comentarios adicionales por medio de los cuales el comisario de la exposición orienta la mirada del espectador...).

El paradigma sociológico vincula los factores contextuales que hacen posible la eficacia comunicativa de las obras con los condicionamientos de tipo institucional. La proyección de un modelo de análisis semejante sobre el museo permite explorar el modo en que este espacio instaura nuevas formas de leer el arte y ocasionalmente brinda a la literatura marcos de recepción condicionados por la función que la comunidad atribuye a los lenguajes artísticos.

Uno de los objetos culturales que ilustran con mayor nitidez la fértil complejidad de las relaciones entre el libro y las artes plásticas son los denominados *libros de artista*.[12]

El libro de artista se presenta como obra de creación de un autor que, al concebir su trabajo en un medio relativamente poco habitual en su contexto de producción, está llamando la atención sobre los condicionamientos materiales de la práctica artística.

En algunos casos, el artista parte de un libro ya publicado, que toma como soporte para su intervención. Esta estrategia hace pensar en procedimientos como la intertextualidad y la cita o en modos de transmisión textual como el palimpsesto, al tiempo que, de algún modo, los trasciende. En este sentido de aproximación y apropiación textuales, el libro de artista remite a otras formas de diálogo entre la literatura y las artes plásticas, como las series en que Eduardo Chillida rinde homenaje a San Juan de la Cruz, escribiendo pasajes de sus obras en soportes tan diversos como el papel (dibujos) o el metal (joyas), o las ediciones en que artistas como Antonio Saura o Miquel Barceló, por aducir dos casos recientes y cercanos,

[11] Alberto Carrere y José Saborit: *Retórica de la pintura*, págs. 195-196.

[12] Véase Rob Perrée: *Cover to cover. The artist's book in perspective*, Rotterdam: Nai Publishers, 2003.

ilustran, respectivamente, pasajes de obras canónicas como el *Quijote* o la *Divina Comedia*.

Frente al carácter serial de ejemplares como estos, los libros de artista al uso suelen presentarse en ediciones limitadas y manufacturadas, en un intento de reapropiación de lo que Walter Benjamin, en su ensayo sobre el arte en la era de la reproductibilidad técnica, había denominado «aura».

Estos ejemplos permiten poner de relieve varias cuestiones. Una de las más visibles atañe al modo en que la inclusión de la literatura en la esfera del arte (y, más precisamente, su entrada en el mercado como estímulo o apoyatura de determinados proyectos artísticos) permite revalorizarla como bien cultural, en un sentido no sólo simbólico. En casos como los de Saura o Barceló, la intervención de los artistas sobre los textos opera como una forma de transformación y actualización de la obra literaria, al tiempo que subraya su valor de canonicidad y presenta nuevos alicientes para el consumo. Este hecho cobra mayor realce si tenemos en cuenta la pérdida de pujanza de la literatura como forma cultural hegemónica, proceso que cabe remitir a las transformaciones sufridas por los bienes culturales en la moderna sociedad de los medios de comunicación de masas, sensiblemente acentuadas desde la expansión de las nuevas tecnologías asociadas a la red.

En algunos ejemplares de libros de artista las fronteras entre literatura y arte son más difíciles de precisar, y por eso mismo presentan desafíos muy sugerentes para la reflexión teórica. Tal es el caso de los libros-escultura de Miguel Ángel Blanco, que desde la serie «La Biblioteca del Bosque» plantea una interesante indagación sobre los soportes de la creación artística.

En la exposición *Botánica*, el autor presenta una serie numerada de obras, tituladas «Libros», en donde se cuentan ejemplares que son presentados al público acompañados de rubros.[13] A continuación, reproducimos los textos que acompañaban a tres de los libros-escultura:

La casa del Arcángel

Libro 793

7-3-2001

Cuatro páginas de papel de pochoto, serigrafía, caja con semillas de jacaranda, líquenes y plumas de gallo de pelea de la casa del Arcángel en San Felipe del Agua, Oaxaca, sobre carburo de silicio.

[13] Puede consultarse el catálogo de la exposición: Antonio Saborit (ed.): *El archivo del tiempo*, México D.F.: Museo Nacional de la Estampa, 2004.

Tlacolula
Libro 796
16-3-2001
Seis páginas de rodaja de árbol en papel de fibra de kozo grueso, serigrafía con ramas de pirul (Schinus molle L.) *en papel washi japonés. Caja con alambre y figuras de ágave (Zacate) de Tlacolula, semillas y púas sobre polvo de mármol, caja con semillas volantes, seda blanca de cactus, líquenes de la iglesia de Santa María de Tule sobre polvo de granito.*

Hacia la noche verde
Libro 832
30-5-2002
Cuatro páginas de papel japonés y de Nepal con estampaciones digitales. Caja con púa de acacia cornífera de Loma Bonita y semillas lagrimosas de Selva Lacandona y mica fuchsita de Brasil.

Llama la atención, por una parte, el modo en que el autor ha elegido titular cada una de las obras. Tanto en los ejemplos aducidos como en otros («Umbrae silentes», «El tejo del arroyo del infierno»...) el nombre del libro suele presentar una doble dimensión denotativa y connotativa, que implica muchos de los atributos reconocidos por el estructuralismo para el «lenguaje poético».

También la especificación detallada de los materiales con los que han sido elaborados los libros participa, hasta cierto punto, de ambas dimensiones, precisamente en la medida en que fuerza al máximo la capacidad evocadora de los topónimos y el poder de concreción de la terminología botánica. Por una parte, el autor llama la atención sobre el carácter material de la obra al invitar a «leerla» como producto *natural*, retomando la acepción etimológica de la palabra libro (del latín «liber», corteza). No son pocos los teóricos que, como Walter Mignolo, han llamado la atención recientemente hacia el libro como soporte propio de las culturas previas a la imprenta, en el contexto de una crítica poscolonial a las nociones restrictivas de la textualidad.[14]

Por otra parte, las esculturas vegetales ofrecen un contraste visual con respecto a la información ofrecida en los paratextos, que permiten circunstanciarlas pero no explicarlas en su alcance figurativo.

Todos los libros de la muestra, como se ve en los tres ejemplos, han sido fechados por su autor. Al margen de otros valores, la datación de la obra

[14] Walter Mignolo: *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization.*

constituye, simultáneamente, una delimitación y una invitación a trascender los límites asignados por el autor. Por decirlo en términos de la retórica judicial, es como si la notación de la fecha se convirtiese en evidencia probatoria de que la obra ha sobrevivido y sobrevivirá a esa fecha.

Nos hemos detenido en algunos de los mecanismos semánticos que pueden funcionar en la recepción de algunas de las obras de Miguel Ángel Blanco para mostrar que las estrategias que sus esculturas ponen en juego no son ajenas a las operaciones activadas en el proceso de la interpretación literaria. Además, al reclamarse a sí mismas como libros, las piezas permiten problematizar el acto mismo de leer y sus implicaciones contextuales, entendiendo ahora por contexto no sólo la factura formal de las obras sino también la sala de exposiciones del museo como marco pragmático que favorece determinados modos de leer y de posicionarse ante lo leído.

8.4. Formas, medios y soportes de la literatura. La escritura electrónica

La escritura electrónica ha sido ya objeto de atención en varias ocasiones a lo largo de estas páginas. En el capítulo 2, dedicado a la noción de literatura, analizábamos los nuevos modelos de textualidad surgidos como resultado de la coyuntura digital. Además, al abordar el papel del espacio en el análisis de la narración literaria (capítulo 5) y de la poesía (capítulo 6), establecíamos puntos de conexión entre el hipertexto y la forma espacial. Por último, dejábamos constancia del interés de la teatrología contemporánea por ciertas prácticas escénicas que incorporan las nuevas tecnologías asociadas a la red (capítulo 7). De algún modo, esta atención refleja el carácter necesariamente transversal de las teorías del hipertexto y el modo en que la escritura electrónica ha venido a enriquecer el escenario de la teoría literaria contemporánea.

Del libro al hipertexto

Si la filosofía de los actos de habla, desde Ludwig Wittgenstein, había observado que el significado era el

uso en el lenguaje los estudios literarios interesados en la medialidad y la hipermedialidad podrían adoptar como divisa la máxima de que «las formas producen los significados».[15]

La aserción cobra todo su sentido si es remitida al contexto de una historia material de los soportes de la escritura, donde las formas son concebidas como el conjunto de condicionamientos que hacen posible la circulación de los textos. Marshall McLuhan había saludado la emergencia de la aldea global afirmando que el medio era el mensaje; en este caso, se subraya la capacidad generadora de los medios como productores de sentido. Se trata, en suma, de incidir en la dimensión material de la producción cultural, bajo una perspectiva que renuncia a concebir los medios y soportes como simples canales para explorar su capacidad a la hora de generar significados.

No resulta extraño, en este contexto, que el interés por explorar el alcance de las nuevas tecnologías y su impacto sobre las formas culturales contemporáneas haya ido acompañado por un análisis crítico de la denominada cultura del libro, cuyos perfiles parecen dibujarse con mayor nitidez a medida que sus límites son, en cierto sentido, cuestionados por la expansión de la red global. Véase, en este sentido, el siguiente pasaje de George P. Landow:

> Tan básicos y radicales son estos efectos que nos fuerzan a constatar que muchas de nuestras actitudes e ideas más queridas y frecuentes hacia la literatura no son sino el resultado de determinadas tecnologías de la información y de la memoria cultural que proporcionaron el entorno adecuado para dichas actitudes e ideas. Esta tecnología, la del libro impreso y sus parientes más cercanos, que incluye la página impresa o mecanografiada, engendra ciertas nociones de propiedad y unicidad del escritor que el hipertexto hace insostenibles. En otras palabras, el hipertexto ancla en la historia muchos de nuestros supuestos más difundidos, haciéndolos descender del éter de la abstracción y parecer meras consecuencias de una tecnología dada, arraigada en un tiempo y lugar dados.[16]

En este contexto, conviene insistir en que la historia material del libro podría corregir el inmanentismo y el idealismo de ciertas aproxima-

[15] Ian McKenzie: *Bibliography and the sociology of texts*, Londres: The British Library, 1985, pág. 4.

[16] George P. Landow: *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología* [1992], Barcelona: Paidós, 1995.

ciones teóricas a la textualidad. Además, la atención a los medios de producción y reproducción literaria en su desarrollo histórico frenaría la tendencia a presentar como innovación absoluta lo que no es sino adaptación o traducción de una técnica preexistente a los nuevos lenguajes y soportes tecnológicos, al tiempo que permite matizar el tono apocalíptico que han adoptado a veces los estudios sobre la relación entre la literatura y los nuevos medios tecnológicos.

Es fácil constatar esta tendencia a saludar la novedad en la ya ingente bibliografía específica sobre el hipertexto, un ámbito que ha venido a renovar el panorama de la investigación literaria, abriendo un amplio espectro de posibilidades para el estudio y expandiendo notablemente el alcance de las aproximaciones tradicionales al texto, en virtud de la incidencia en la noción de enlace como mecanismo de generación de sentido.

Desde la teoría del hipertexto, no han sido pocos los autores que han propuesto minimizar la atención a factores como la *novedad* de los productos ofrecidos en la red. Se trataría más bien de analizar las transformaciones generadas por la escritura electrónica en los procesos de lectura y escritura. En palabras de Stuart Moulthrop:

> Bajo esta óptica, desplazar el campo estético desde la validación de la *calidad* a la exploración de la diferencia, desde la (mera) novedad del producto a la producción de novedad, podría dar inicio a un proceso de más largo alcance. Esta empresa debería significar la creación de mercados definidos menos por la demografía (en el sentido originario de comunidades alfabetizadas) que por las comunidades de individuos con habilidades lecto-escritoras y de creadores de *alfabetizaciones especiales*. También supondría la revisión de ciertas asunciones sobre la propiedad, la escasez y la distribución de los beneficios, por lo menos en el dominio de la información. Y esto, sin duda, supondría un cambio; pero como alguien dijo, el cambio es lo que exige la escritura.[17]

[17] Stuart Moulthrop: «Retroceder: la vida y la escritura en el espacio roto», en Ángel Abuín y Teresa Vilariño (eds.), *Teorías del hipertexto*, Madrid: Arco/Libros [en prensa].

Escritura virtual y géneros literarios

Las relaciones entre la literatura y la textualidad virtual han reconfigurado y expandido el alcance de los géneros literarios. Las posibilidades de creación hipermediática afectaron sobre todo a la teoría de la narrativa, desde donde se forjaron interesantes tipologías de la interactividad basadas en las múltiples posibilidades brindadas por las hipernarraciones.

Es destacable, por ejemplo, la propuesta de Marie-Laure Ryan, que distingue, por un lado, entre interactividad interna (los usuarios se identifican como miembros del mundo ficcional) y externa (los usuarios se sitúan fuera del mundo ficcional) y, por otro lado, entre interactividad exploratoria (la navegación del usuario no altera las reglas de la narración) y ontológica (la navegación del usuario modifica la estructura narrativa). El reconocimiento de estas posibilidades da lugar a los siguientes tipos: interactividad externa exploratoria, interactividad interna exploratoria, interactividad externa ontológica e interactividad interna ontológica.[18]

La hiperpoesía ha suscitado menos atención crítica, pero son cada vez más los lugares electrónicos centrados en las transformaciones que la ciberlírica puede operar sobre las nociones de autor, lector y texto a través de procedimientos como la generación automática o el diseño de recorridos no lineales para los poemas. Una de las implicaciones más relevantes de la interacción entre poesía e hipertexto es el debilitamiento de la figura autorial, identificada con el responsable último de una obra cerrada, autónoma y finita. Este hecho, común a la totalidad de las producciones hipertextuales cobra mayor realce debido al particular estatuto enunciativo de la lírica y a su vinculación histórica con la esfera de un «yo» entendido no pocas veces como correlato del autor.

El teatro digital constituye, tal vez, la esfera de creación hipermediática más emergente. Teresa Vilariño[19] apunta algunas de las dificultades planteadas por este objeto teórico, todavía en vías de consolidación:

[18] Marie-Laure Ryan: «Cyberespace, Virtuality, and the Text», en Marie-Laure Ryan (ed.), *Cyberspace Textuality. Computer Technology and Literary Theory*, Bloomington: Indiana University Press, págs. 78-107.

[19] María Teresa Vilariño Picos: «Literatura e novas tecnoloxías», en Arturo Casas (coord.): *Elementos de crítica literaria*, págs. 615-650.

> Las posibilidades de caer en la equivocación terminológica y teórica cuando se habla de un teatro digital [...] son muchas. La propia concepción del teatro como espacio de interacción en donde la copresencialidad entre los actores y entre los actores y el público es uno de los trazos definitorios, hace difícil una reformulación asociada al uso de las nuevas tecnologías. A pesar de esa dificultad resultará imprescindible que los estudiosos del teatro empiecen a presentar conjeturas teóricas sobre la posible renovación del estatuto ontológico del género a partir de su asociación con los nuevos medios y a cuestionarse, por ejemplo, cómo el teatro encuentra su organicidad en los espacios virtuales y cuáles son las posibilidades para la estética teatral en esos dominios.[20]

Debido a las dificultades planteadas, en muchos casos los investigadores eluden términos como el de *ciberteatro* y suelen limitarse a consignar la influencia de prácticas mediales innovadoras en el surgimiento de nuevos conceptos de teatralidad. Es el caso de David Castillejo, que sitúa la interacción entre el teatro y los nuevos medios en un contexto teórico más amplio que debería tomar en consideración aspectos como la relación entre la teatralidad y los modos de percepción visual, los medios visuales históricos y formas arquitectónicas; la ambivalencia entre lo oral y lo escrito presente en la escenificación teatral o la formación de nuevos modelos de interpretación del cuerpo y del espacio.[21]

Desde esta óptica, la relación entre literatura y medialidad no invita únicamente a explorar las interacciones entre lo literario y otras formas artísticas, sino que se convierte, además, en un acicate para estudiar el modo en que la comparación intermedial puede contribuir a ampliar el alcance tradicionalmente asignado a los géneros literarios.

[20] María Teresa Vilariño Picos: «Literatura e novas tecnoloxías», pág. 641.

[21] David Castillejo: *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual: hibridez, medialidad, cuerpo*, Madrid, 2004. Puede verse también Alfonso de Toro: «Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la 'hibridez' e 'inter-medialidad'», *Gestos*, 32, 2001, págs. 11-46.

Bibliografía recomendada

ALONSO PÉREZ, Silvia (ed.), *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid: Arco/Libros, 2002.

BIRKETS, Sven, *Elegía a Gutenberg. El futuro de la lectura en la era electrónica* [1994], Madrid: Alianza Editorial, 1999.

BOLTER, Jay David, *El hombre de Turing. La cultura occidental en la era de la computación* [1984], México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

BUXÓ, Mª Jesús y Jesús M. DE MIGUEL (eds.), *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*, Barcelona: Proyecto A Ediciones, 1999.

CARRERE, Alberto y José SABORIT: *Retórica de la pintura*, Madrid: Cátedra, 2000.

GALÍ, Neus, *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*, Barcelona: El Acantilado, 1999.

GARCÍA BERRIO, Antonio y Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *«Ut poesis pictura». Poética del arte visual*, Madrid: Tecnos, 1988.

GENETTE, Gérard, *La obra del arte. Inmanencia y trascendencia* [1994], Barcelona: Lumen, 1997.

Grupo μ, *Tratado del signo visual* [1992], Madrid: Cátedra, 1993.

GUBERN, Román, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

LANDOW, George P., *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología* [1992], Barcelona: Paidós, 1995.

MANGUEL, Alberto, *Leer imágenes. Una historia privada del arte* [2000], Madrid: Alianza Editorial, 2002.

MONEGAL, Antonio (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid: Arco/Libros, 2000.

MORENO HERNÁNDEZ, Carlos, *Literatura e hipertexto. De la cultura manuscrita a la cultura electrónica*, Madrid: UNED, 1998.

MURRAY, Janet, *Hamlet en la holocubierta. El futuro de la narrativa en el ciberespacio* [1997], Barcelona: Paidós, 1999.

PAJARES TOSCA, Susana, «Las posibilidades de la narrativa hipertextual». *Espéculo*, 6, http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/s_pajare.htm.

PULIDO TIRADO, Genara (ed.), *Literatura y Arte*, Jaén: Universidad de Jaén, 2001. Nuria VOUILLAMOZ: *Literatura e hypermedia. La irrupción de la literatura interactiva: precedentes y crítica*, Barcelona: Paidós, 2000.

VEGA, María José (ed.), *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Madrid: Marenostrum, 2003.

VV.AA., *La revolución digital. Individuo y colectividad en el ciberespacio*, *Revista de Occidente*, 256, 1998.

YATES, Steve (ed.), *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía* [1995], Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

Índice onomástico

Aarseth, Espen: 113
Abad Nebot, Francisco: 12, 15, 28
Abel, Lionel: 345
Abu Bashar Mata: 320
Abuín, Ángel: 320, 335, 345-347, 384, 395
Adorno, Theodor W.: 86, 311
Agamben, Giorgio: 130, 270
Aguiar Silva, Vítor Manuel: 79, 89
Ahlfors, Bengt: 362
Alfonso X: 70, 76,
Alonso, Silvia: 385, 386
Alonso de Santos, José Luis: 86
Althusser, Louis: 176
Álvarez Amorós, José Antonio: 64
Ampère, André Marie: 58
Anderson, Benedict: 125
Anderson, Perry: 150, 157
Andrés, Juan: 58, 78
Angenot, Marc: 11, 15
Appadurai, Arjun: 123-124, 127-128, 130
Appia, Adolphe: 332
Aradra, Rosa María: 72, 78
Araguas, Vicente: 289-290
Ariosto, Ludovico: 198
Aristóteles: 161, 163, 177, 180, 185, 189, 191, 214, 250, 300, 317-324, 325, 326, 328, 342, 351-353, 355
Arquíloco: 325
Artaud, Antonin: 332, 347, 352
Arteaga, Esteban de: 82

Asensi, Manuel: 13, 15
Auerbach, Erich: 299-300
Aullón de Haro, Pedro: 11, 15, 28-29
Averroes: 77, 319
Ayala, Francisco: 184, 220

Baamonde, Gloria: 15
Bacon, Francis: 70, 78
Badiou, Alain: 269, 328, 339
Bajtín, Mijail: 30, 36, 115, 168, 170, 183, 214-216, 217, 221, 224, 235-238, 250
Bal, Mieke: 242, 245, 346
Ballart, Pere: 314
Banfield, Ann: 196
Barba, Eugenio: 369-371
Barceló, Miquel: 388, 389
Barjau, Eustaquio: 225
Barker, F.: 152
Barthes, Roland: 36, 44-45, 111, 115, 175, 190, 193, 313
Baroja, Pío: 244
Batteux, Charles: 82
Baudelaire, Charles: 138
Baudrillard, Jean: 143, 148-150
Baumgarten, Alexander: 81, 82-83
Becciu, Anna: 271
Beckett, Samuel: 352, 364
Beltrán Almería, Luis: 217, 255
Bell, Daniel: 137
Benet, Juan: 199
Benveniste, Émile: 179, 189, 190, 191, 196, 197, 232
Benjamin, Walter: 86, 108, 138, 311, 389
Bernardelli, Andrea : 112
Bessière, Jean: 13, 15, 60
Bettetini, Gianfranco: 359
Bhabha, Homi: 152, 155
Birkets, Sven: 398
Black, Max: 301
Blanco, Miguel Ángel: 389-391
Blanchot, Maurice: 111
Blesa, Túa: 274, 311, 314
Bloom, Harold: 72, 93
Bobes Naves, María del Carmen: 13, 15, 42, 45, 317-318, 333-334, 342
Boileau, Nicolas: 322
Bohr, Niels: 38, 51
Bolter, Jay David: 112, 398
Booth, Wayne: 255
Borges, Jorge Luis: 39, 199, 319-320
Borràs Castanyer, Laura: 118
Bourdieu, Pierre: 85, 98, 102, 118
Bravo, Víctor: 105
Brea, Mercedes: 28
Brecht, Bertolt: 322, 346, 347, 350, 366
Bremond, Claude: 193
Bricmont, Jean: 38
Brioschi, Franco: 11, 15
Brook, Peter: 336-337, 355, 369
Brooks, Cleanth: 12, 16
Brossa, Joan: 292
Brown, Marshall: 13, 15
Browning, Robert: 289
Buero Vallejo, Antonio: 344
Buxó, María Jesús: 398
Buyssens, Eric: 189

Cabo Aseguinolaza, Fernando: 135, 170, 176, 304, 314
Casas Vales, Arturo: 14, 15, 245, 292, 386, 387, 396
Calabrese, Omar: 50, 311, 312
Calinescu, Matei: 157
Callus, Ivan: 36
Caner, Robert: 16
Carbonell, Neus: 56, 61, 64
Caron, Philippe: 78
Carpentier, Alejo: 241
Carson, Anne: 270-271, 292-293, 313
Carr, Edward H.: 188
Carrere, Alberto: 386, 388
Carver, Raymond: 67
Casanova, Pascale: 129, 157
Casas, Arturo: 14, 245, 292, 386, 387, 396
Castelvetro, Ludovico: 322
Castellin, Phillipe: 275
Castells, Manuel: 130, 157
Castro, Américo: 39
Castro, Rosalía de: 288
Català Domènech, Josep M.: 380
Catelli, Nora: 16
Cavallo, Guglielmo: 118
Cervantes, Miguel de: 86, 198
Chambers, Iain: 152
Chatman, Seymour: 177, 242, 245, 251, 255
Chillida, Eduardo: 388
"Clarín", Leopoldo Alas: 203, 221-222, 228-229, 241
Claudel, Paul: 344
Clifford, James: 101
Cocteau, Jean: 347, 365
Cohn, Dorrit: 217
Collini, Stephan: 39
Combe, Dominique: 304

Conti, Haroldo: 202, 241
Cortázar, Julio: 116, 220
Courtés, Joseph: 176
Coy, Javier: 341
Craig, Gordon: 332
Croce, Benedetto: 93-94, 161
Cueto, Magdalena: 15
Culler, Jonathan: 11, 15, 31, 32, 67, 89, 97, 168, 269
cummings, e. e.: 281
Cunqueiro, Álvaro: 289-290
Curti, Lidia: 152

D'Alambert: 78
D'Haen, Theo: 152
Dante Alighieri: 86
Danto, Arthur C.: 173, 176
Darwin, Charles: 42, 51
Debord, Guy: 149
Deleuze, Gilles: 36, 38, 130, 146, 149
De Marinis, Marco: 359
Denina, Carlo: 58
Derrida, Jacques: 30, 36, 38, 98, 100-101, 111, 146, 162, 270
Descartes, René: 77
Di Girolamo, Costanzo: 11, 15
Dibelius, Wilhelm: 186
Diderot, Denis: 78
Dilthey, Wilhelm: 42
Diomedes: 323
Doležel, Lubomír: 13, 15, 27, 112, 163, 192, 217, 335, 352, 353
Domínguez, César: 386, 387
Domínguez Caparrós, José: 12
Donatus, Aelius: 323
Donne, John: 70
Dosse, François: 45
Doubrovski, Serge: 249
Droysen, Johan Gustav: 51
Dubois, Jacques: 102
Dujardin, Eduard: 219
Dupont, Florence: 102-103

Eagleton, Terry: 11, 15, 64, 36, 98, 150
Eco, Umberto: 131, 176, 187
Eichembaum, Boris: 43-44, 46, 53, 102
Einstein, Alfred: 38, 235
Elam, Keir: 335
Eliot, T. S.: 91, 312
Ellis, John M.: 89
Elster, Ernst: 42
Engels, Friedrich: 125
Equipo Glifo: 14, 16, 183
Ermatinger, Emil: 43
Escarpit, Robert: 14, 76
Esquilo: 326, 364
Étiemble, René: 125
Euclides: 123
Eurípides: 86, 326, 365
Evantius: 319, 323
Even-Zohar, Itamar: 33, 45, 46-47, 84, 102, 164

Fabian, Johannes: 135
Fanon, Frantz: 152
Featherstone, Michael: 130
Fehn, Ann: 255
Fernández de Moratín, Leandro: 322
Fernández Retamar, Roberto: 99, 105, 152, 154
Fernández Rey, Francisco: 28
Ferraris, Maurizio: 42, 64
Ferraté, Joan: 281-282, 286, 314
Ferrater Mora, José: 299
Feyerabend, Paul: 38
Figueiredo, Fidelino de: 43
Fish, Stanley: 100
Fisher-Lichte, Erika: 335
Flaszen, Ludwik: 368
Fokkema, Douwe: 15
Forster, E. M.: 188-189, 202, 224, 226, 253
Foucault, Michel: 36, 86, 96, 115, 130, 168
Fowler, Alastair: 166, 170
France, Anatole: 98
Frank, Joseph: 247, 274
Frechilla, Emilio: 15
Friedman, Norman: 197
Froissart, Jean: 70
Frye, Northrop: 109, 166-167
Fukuyama, Francis: 129
Fumaroli, Marc: 75, 78
Fura dels Baus, La: 372

Gadamer, Hans-Georg: 48
García Barrientos, José Luis: 333, 342, 345, 354-355, 362, 372
García Berrio, Antonio: 12, 14, 15, 28, 64, 94, 167, 170, 314
García Canclini, Néstor: 157
García Galiano, Ángel: 11
García García, Alberto: 114
García Landa, José Ángel: 255
García Márquez, Gabriel: 131

García Peinado, Miguel A.: 255
García Tejera, María del Carmen: 16
Garrido Domínguez, Antonio: 11, 217, 255
Garrido Gallardo, Miguel Ángel: 11, 16, 170
Garrido Palazón, Antonio: 78
Gelb, I. J.: 110
Genette, Gérard: 72, 112, 170, 180, 190, 191, 197, 202, 203-204, 206, 227, 229, 235, 238, 242, 255, 296-297, 300, 346, 348, 386
Gennep, Arnold Van: 368
Gibson, Andrew: 193, 255
Giddens, Anthony: 127
Gil, Antonio J.: 384-385
Gnisci, Armando: 64
Godzich, Wlad: 71, 96, 157
Goethe, Johann Wolfgang: 125, 165, 325
González-Haba, Mercedes: 349
González Maestro, Jesús: 335, 360
Goodfield, June: 52
Goodman, Nelson: 301
Gray, Bennison: 90
Greimas, Algirdas J.: 176, 193
Grotowski, Jerzy: 364
Grupo Akenaton: 275
Grupo μ: 387, 398
Grusin, Richard: 112
Guerrero, Gustavo: 149, 275, 278, 314
Gubern, Roman: 384-385
Guillén, Claudio: 56, 57, 59, 64, 71, 72, 84, 109, 167
Guillespie, Gerald: 126
Guillory, John: 20
Gullón, Ricardo: 239, 240

Hamburger, Käte: 170, 196, 233
Handke, Peter: 347
Hannerz, Ulf: 124
Harvey, David: 157
Hassan, Ihab: 143-146, 311
Havelock, Eric A.: 110
Hegel: 30, 134, 147, 166, 324, 344
Heidegger, Martin: 30, 270
Heisenberg, Werner: 38
Helbo, André: 359
Herbrechter, Stefan: 36
Hermán Alemán: 320
Hernadi, Paul: 170
Hernández, Miguel: 278-279, 292
Hernández Fernández, Teresa: 12, 14, 16, 28
Hernández Guerrero, José Antonio: 11, 16
Hjemslev, Louis: 380
Hoesterey, Ingeborg: 255
Hölderlin, Louis: 269
Homero: 325, 326
Horacio: 331, 381
Horstman, Axel: 49,
Howe, Elisabeth: 291
Hoz, Javier de la: 341
Hughes, Ted: 286-287, 293
Hugo, Victor: 348
Hulme, P.: 152
Husserl, Edmund: 30

Iglesias Santos, Montserrat: 33, 103
Ingarden, Roman: 114, 227, 232, 242, 243, 346
Ionesco, Eugène: 352
Irigaray, Luce: 38
Iser, Wolfgang: 49, 94, 227
Issacharoff, Michael: 359
Iversen, Margaret: 152

Jakobson, Roman: 93, 114, 247, 295, 380, 385
James, Henry: 197, 219
James, William: 219
Jameson, Fredric: 130
Janko, Robert: 319
Jansen, Steen: 356
Johnson, Ian: 13, 16
Johnson, Mark: 301, 302
Jolles, André: 170
Jovellanos, Melchor Gaspar de: 81
Joyce, James: 219, 247
Juan Manuel, Don: 76
Juan de la Cruz: 388

Kac, Eduardo: 281
Kant, Inmanuel: 82, 147, 198, 239
Kayser, Wolfgang: 285
Keats, John: 271
Kennedy, George A.: 13, 16
Kernan, Alvin: 122
Kesteren, Aloysius van: 356
King, Anthony D.: 130
Knellwolf, Christa: 13, 16
Kojève, Alexander: 129
Kristeva, Julia: 112
Kuhn, Thomas: 38, 40
Kushner, Eva: 13, 15

Labov, William: 181-182
Lakoff, George: 301, 302
Laks, André: 49

Landow, George P.: 118, 394
Langbaum, Robert W.: 291
Latour, Bruno: 38
Lázaro Carreter, Fernando: 117
Leavis, F. R.: 39,
Levin, Samuel R.: 292, 309
Lessing, Gotthold Ephraim: 225, 340, 381
Levi-Strauss, Claude: 192
Lezama Lima, José: 286
Litz, A. Walton: 13, 16
Llovet, Jordi: 11, 16
Lopes, Ana Cristina: 255
López, Aurora: 350
López Casanova, Arcadio: 285, 289, 310, 314
Lotman, Yuri: 102, 293-294
Lubbock, Percy: 197
Luján Atienza, Ángel Luis: 314
Lukács, Georg: 252
Lunn, Eugene: 86
Luzán, Ignacio de: 322
Lyotard, Jean-François: 30, 38, 143, 146-148, 176

Machado, Antonio: 278, 291
Maggi, Vicenzo: 322
Mainer, José-Carlos: 84
Mandel, Ernest: 138
Maravall, José Antonio: 50
Marcus, George E.: 101
Marful, Inés: 15
Marino, Adrian: 118, 125
Martí, Antoni: 16
Martín de Tortosa: 320
Martín Jiménez, Alfonso: 170
Martínez Bonati, Félix: 361
Martínez Fernández, José Enrique: 307-308, 314
Marx, Karl: 30, 34, 125
Masters, Edgar Lee: 291
Mazzotta, Giuseppe: 77
McHale, Brian: 217, 254
McKenzie, Ian: 394
McLuhan, Marshall: 111, 394
Menand, Louis: 13, 16
Mendilow, A. A.: 226
Menéndez Pelayo, Marcelino: 320
Menéndez Pidal, Ramón: 308
Meredith, George: 189
Merquior, José Guilherme: 304
Meyerhold, Vsevolod E.: 366
Mignolo, Walter: 33, 34, 47, 59, 64, 104-105, 135, 152, 154, 157, 390
Miguel, Jesús M. de: 398
Milner, Jean-Claude: 45,
Mink, Louis O.: 176
Minnis, Alastair: 13, 16
Minturno, Antonio Sebastiano: 322
Mitchell, W. J. T.: 34
Miyoshi, Masao: 130
Mnouchkine, Arianne: 369
Molero de la Iglesia, Alicia: 250
Molina, César Antonio: 289-290
Monsiváis, Carlos: 123
Montaigne, Michel de: 70
Moreno Hernández, Carlos: 117, 398
Moretti, Franco: 129
Morey, Miguel: 86
Morris, Charles: 190, 259
Mortier, Roland: 13, 15
Mosterín, Jesús: 110
Moulthrop, Stuart: 395
Mouren, Yannkick: 384
Mukařovski, Jan: 114, 343
Murray, Janet: 398

Nash, Christopher: 177
Nattiez, Jean-Jacques: 385
Navajas, Gonzalo: 30-31
Navarro Cordón, Juan Manuel: 329
Nelson, Theodor H.: 113
Neschke, Ada: 49
Nietzsche, Friedrich: 301, 324-329, 368
Nisbet, H. B.: 13, 16
Norris, Christopher: 13, 16, 150
Norton, Glyn P.: 16
Novalis (Friedrich von Hardenberg): 269
Nowotny, Helga: 134
Núñez Ramos, Rafael: 314

O'Donnell, James: 118
O'Gorman, Edmundo: 105
Ohman, Richard: 292
Ong, Walter: 107, 110
Onís, Federico de: 142
Orduña, Javier: 329
Ortega y Gasset, José: 197

Pajares Tosca, Susana: 398
Pardo Bazán, Emilia: 223
Pato, Chus: 297
Paulson, William R.: 118
Pavis, Patrice: 359, 361
Paz, Octavio: 83

Paz Gago, José María: 292, 314
Pérec, Georges: 116
Pérez Bowie, José Antonio: 314
Perrée, Rob: 388
Pessoa, Fernando: 291
Petrarca, Francesco: 312
Picó, Josep: 32,
Pfister, Manfred: 341, 342
Plath, Sylvia: 286
Platón: 169, 214, 323, 328, 341, 342
Plauto: 349
Pociña, Andrés: 350
Pont, Jaume: 72, 291
Popper, Karl R.: 46, 51
Portuondo, José Antonio: 24, 29, 98-99, 105
Pound, Ezra: 311
Pozuelo Yvancos, José María: 19-20, 72, 92, 94, 118, 206, 309
Pratt, Mary Louise: 182
Price, Sally: 135
Prigogine, Ilya: 50, 51-52
Prince, Gerald: 206-207
Procházka, Miroslav: 332-333
Propp, Vladimir: 192, 251
Pulido Tirado, Genara: 399

Queneau, Raymond: 116
Quevedo, Francisco de: 70, 72
Quintiliano: 76

Rábade Villar, María do Cebreiro: 314
Rabaté, Dominique: 274, 277
Rainey, Lawrence: 13, 16
Rawson, Claude: 13, 16
Reis, Carlos: 255
Reiss, Timothy: 95, 118
Reisz, Susana: 217
Remak, Henry H.: 56, 57
Renan, Ernest: 321
Renard, Santiago: 206
Reyes, Alfonso: 24-25, 27, 29, 31, 33, 35, 43, 47, 59,
Reyes, Graciela: 217
Richardson, Brian: 345
Riffaterre, Michel: 112
Ricoeur, Paul: 176, 184, 226, 228, 233, 255, 301
Riesz, Janus: 46
Rincón, Carlos: 129
Risco, Antón: 302-303
Robortello, Francesco: 322
Rodríguez, Juan Carlos: 314
Rodríguez, Norma: 384
Rodríguez Adrados, Antonio: 314
Rodríguez Fontela, María Ángeles: 387
Rodríguez Pequeño, Mercedes: 45
Rohde, Erwin: 325
Rojas, Mario: 217
Romero, Ana Isabel: 359-360
Rushdie, Salman: 129, 131
Russell, Bertrand: 302
Ruwet, Nicolas: 385
Ryan, Marie-Laure: 114-115, 144, 396
Ryan, Michael: 12, 16

Saborit, José: 386, 388, 389
Safo de Lesbos: 311
Said, Edward: 104, 152, 154-155
Saintsbury, G. E. B.: 12, 16
Salla-Valldaura, Josep M.: 72
Sánchez-Mesa Martínez, Domingo: 183
Sánchez Pascual, Andrés: 324
Santos Unamuno, Enrique: 118
Sarduy, Severo: 50, 149
Sastre, Alfonso: 344
Saura, Antonio: 388, 389
Saussure, Ferdinand de: 44, 53, 214
Scaligero, Giulio Cesare: 322
Schaeffer, Jean-Marie: 170
Schiller, Johann Christoph Friedrich: 325, 329
Schissel, Otmar: 186
Schklovski, Víctor: 102, 164, 186
Schmid, Herta: 356
Schmidt, Siegfried: 48,
Scholes, Robert: 92
Schopenhauer, Arthur: 325-326
Scott, Walter: 188
Searle, John R.: 39
Segre, Cesare: 11, 16, 187, 192, 251
Selden, Raman: 11, 13, 16
Serpa, Franco: 325
Serres, Michel: 38, 130
Seuffert, Bernart: 186
Sexto Empírico: 76
Shaeffer, Jean-Marie: 82
Shohat, Ella: 155-156
Sijé, Ramón: 279
Simónides: 381
Sinopoli, Franca: 58,
Snow, C. P.: 39,
Smith, Barbara Herrnstein: 283
Sócrates: 326-327
Sófocles: 326, 364

Sokal, Alan: 37-40, 52,
Spang, Kurt: 170, 373
Spariosu, Mihai: 94
Spitzer, Leo: 221
Spivak, Gayatri Chakravorty: 62-63, 152
Staël, Madame de (Anne-Louise-Germaine Necker): 84
Stanislavski, Konstantin: 366, 370
Stanzel, Franz: 346
Steiner, George: 82
Steiner, Peter: 92
Stengers, Isabelle: 50
Sullà, Enric: 255
Sywenky, Irene: 103, 114
Szondi, Peter: 329

Tacca, Oscar: 198
Taine, Hippolyte: 41, 53
Talens, Jenaro: 31, 111
Tatar, Maria: 255
Tellado, Corín: 71
Terencio: 299, 323, 350
Thomasseau, Jean-Marie: 348
Thompson, John B.: 134
Tinianov, Yuri: 102, 164
Tiraboschi, Girolamo: 78
Todorov, Tzvetan: 44, 162, 166, 170, 180, 190, 191
Tomachevsky, Boris: 23, 24, 164, 186, 191, 192
Torregrosa, Jean: 275
Tötösy de Zepetnek, Steven: 61, 62, 64, 102, 103, 114
Toulmin, Stephen: 50, 52,
Touraine, Alain: 137
Toynbee, Arnold: 143
Trotski, Leon: 45
Turner, Victor: 368

Ubersfeld, Ann: 340-341, 348, 373
Unamuno, Miguel de: 252-253, 291
Uriz, Francisco J.: 362
Urzainqui, Inmaculada: 78
Uspenski, Boris: 202

Vadé, Yves: 274
Vajda, G.M.: 46
Valdés, Juan de: 70
Valente, José Ángel: 277
Valéry, Paul: 309
Valle-Inclán, Ramón María del: 103
Valles Calatrava, José: 247, 255
Van Dijk, Teun: 33,
Van Tieghem, Paul: 57
Vázquez-Figueroa, Alberto: 71
Vega Ramos, María José: 56, 61, 64, 113, 118, 151, 157, 399
Velázquez, Diego: 50
Veltruský, Jiří: 331, 332-333, 337, 341, 342, 343
Veselovski, Alexander: 192
Vico, Giambattista: 77
Vieira, Antonio: 70
Vilariño, Teresa: 395, 396
Villanueva, Darío: 11, 16, 28, 42, 45-46, 47, 61, 64, 84, 176, 198, 206, 255, 292
Villegas, Juan: 373
Villemain, Abel François: 57, 58
Villena, Luis Antonio: 287
Viñas Piquer, David: 13, 16
Virilio, Paul: 38,
Vizcaíno Casas, Fernando: 71
Voloshinov, Valentin: 217

Wagner, Richard: 325
Wahl, François: 149
Wahnón Bensusan, Sultana: 14, 16, 48-49, 64
Wallerstein, Immanuel: 49
Warren, Austin: 11, 16, 24, 26-27, 29, 64, 98-99
Watt, Ian: 252
Wehrli, Max: 24, 42
Weinstein, Ulrich: 76
Weisgerber, Jean: 13, 15, 240
Wellek, René: 11, 12, 16, 24, 26-28, 29, 35, 43, 47, 59, 64, 76, 79, 98-99, 111
White, Hayden: 101, 301
Whitehead, Alfred: 302
Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich von: 325
Wilder, Thorton: 344
Williams, Raymond: 76
Williams, Tennessee: 344
Wilson, Bob: 369
Wimsatt, William K.: 12, 16
Winckelmann, Johann Joachim: 325
Wittgenstein, Ludwig: 97, 302, 393
Wolf, Tom: 131

Yates, Steve: 399

Zambrano, María: 270
Zich, Otakar: 331, 332-333
Zoran, Gabriel: 243-246

Índice analítico

absoluto: 82
abstracción: 141, 162, 163, 187, 193, 196, 277
accesibilidad: 162
acción: 181, 185, 186, 190, 205, 214, 241, 242, 245, 250, 251, 253, 343, 351-357, 366
aceleración: 230, 355
acontecimientos: 174, 175, 179, 184, 185, 188, 189, 190, 197, 226, 227
acotación: 334, 348
acronía: 355
acróstico: 274
actante: 251, 304, 361
actio: 386, 387, 388
acto narrativo: 182-183, 189, 190, 192, 197, 198, 205
actor(es): 304, 339, 342, 356, 361-365, 367, 370, 372, 397
acto(s) de habla: 162, 182, 183, 184, 277, 282, 292-293
actualización: 293, 323, 326, 340, 344, 348, 356, 388
acumulación: 164
adaptación: 187, 320, 384
adición: 115
afinidades familiares [*v.* 'aire de familia']: 50, 97
agente: 179-180, 250, 297
agonismo: 95, 163-164
ágora: 368
ahistoricidad: 98
aire de familia [*v.* 'afinidades familiares']: 50, 97
ajeno: 129
aldea global: 394
aleatoriedad: 145
alegoría: 300

alienación: 34, 252
aliteración: 303
alocutario: 206, 208
alusión: 240
América: 149, 154
anacronía: 229
anacronismo: 70, 73
anáfora: 247, 303
anagnórisis: 323, 351
anagrama: 274
analepsis: 228-229
externa: 229
interna: 229
mixta: 229
análisis del discurso: 162
analítico/sintético: 235
analogía: 164, 301, 379-381
anarquía: 145
andrógino: 145
anglogobalismo: 62
antanaclasis: 303
anticipación: 355
antiforma: 145
antigüedad: 103, 133
antinarración: 145
antiobjetivismo: 89-91, 94
antirreferencialismo: 96
antítesis: 145, 303
antología(s): 84, 291
antropología: 44, 101, 94-95, 123, 162, 167, 192, 327
antroponimia: 297
anuncio televisivo: 175
aparte: 347
apelación: 182, 198, 206, 345, 347, 349
aplazamiento: 115
apolíneo: 324-325
aporía: 291, 304
apóstrofe: 280, 285, 286
apriorismo: 166
apropiación: 318, 321
archigénero(s): 321, 340, 342
argumentación: 38, 164, 186, 323, 252
arquitectura: 56, 143, 377
arte(s): 82, 92, 108, 146, 155, 377
escénicas: 325, 329
plásticas: 386, 388
temporales: 225
visuales/literarias: 380-381
artefacto: 114
articulación: 186, 191, 195
asíndeton: 303
asociación: 45
Asociación Internacional de Literatura Comparada: 13
astronomía: 40, 77
atucia de la mímesis: 304
asunto: 185, 282
atemporalidad: 83
auditorio: 323, 326, 328, 349
aura: 109, 368
ausencia: 145, 203
autenticidad: 108
autobiografía: 197, 198
autocomunicación: 293
autoevidencia: 147
automatización: 59, 347
autonomía: 75, 78, 79, 82, 87, 89, 90, 93, 96, 351, 353, 355
autonominación: 289
autor: 70, 72, 109, 114, 115, 144, 205, 249-250, 285, 291, 297, 341, 342, 356-357, 362, 396
implícito: 341
autoridad: 108, 115, 183, 318
del lector: 115
epistemológica: 147
autoritarismo: 116
axioma: 50, 339

barroco: 50
bellas letras/buenas letras: 77, 78
Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: 299
bien cultural: 389
biografismo: 304
biología: 40, 98, 123-124, 235
biologicismo: 162
botánica: 97
browse: 132
burguesía: 143, 146, 322-323, 332

calambur: 303
caligramas: 243, 378
cambio: 83, 115, 127-128, 137, 143
campo
de la ciencia: 53
epistemológico: 126
literario: 54, 85, 102, 104, 169
social: 85
teórico: 24
canal: 166, 273, 394
canción: 109
cancionero: 312

canon: 29, 60, 61-62, 71-72, 79, 85, 93, 103, 105, 108, 117, 132, 152, 224, 297, 325
canto: 273, 276
caos: 52, 116
capitalismo: 125, 128, 131-132
avanzado: 138
carácter: 250-251, 319
Caribe: 154
cartas: 152
catáfora: 247
catarsis: 323
catástasis: 352
catástrofe: 352
categorías: 166-167, 168, 191-192, 205-206
cauces de presentación: 109, 167
cauces discursivos: 71
casualidad: 237
causalidad: 41, 42, 52, 145, 189, 191, 198, 237, 352
estructural: 176
expresiva: 176
mecánica: 176
narratológica: 176, 186, 187, 189, 191
centón: 308
centro: 115, 129, 155,
centro/periferia: 164, 245
chiste(s): 91, 183
ciberpoesía: 396
cibertexto: 113, 372
cibertextualidad: 372
ciencias/buenas letras: 78-79
ciencia: 37-38, 40-41, 44, 48-50, 52, 53, 77, 78, 137, 141, 146
de la escritura: 110
de la literatura: 24-25, 37, 41, 43, 47, 58, 92
del espíritu: 48, 51,
moderna: 39
Ciencia Empírica de la Literatura: 102
ciencias culturales: 24, 42, 49, 51, 52, 53,
exactas: 39
físicas: 51
naturales: 39, 40, 52-54, 56, 235
pluriparadigmáticas: 50
sociales: 38-39, 44, 49, 53-54, 56, 127, 246
cientificidad: 48-50, 52-53
cine: 61, 108, 112, 175, 177, 181, 187, 297, 336, 377, 378, 379, 380, 383, 384
cita: 215, 218, 282, 388
ciudad: 327
civilización: 154, 327
clase social: 143, 164, 175
clasicismo: 322
clímax: 371
close reading: 62
código: 145, 361, 378, 380, 385
coherencia
científica: 52
global: 116
local: 116
textual: 260
cohesión: 147, 309, 312
colección(es) editorial(es): 69, 100
colectividad: 63
collage: 291
colonialidad: 135
colonialismo: 99, 104-105, 152-154, 155
colonización: 155
combinación: 114, 145, 380
comedia: 169, 319, 320, 349
de salón: 332
latina: 349
Comedia Nueva: 322, 347, 357
comentario(s): 175, 197-198, 205, 244, 318
cómic: 168, 175, 179, 377, 383, 384
comunicación: 107, 108-109, 112, 134, 148, 162-163, 183, 281, 293, 326, 327, 335, 340, 342, 348, 372
literaria: 133, 163, 167
poética: 281-282
comunidades de interpretación: 100
common sense (sentido común): 31, 32, 98
comparación: 56, 60, 62, 124, 126, 186, 379, 380, 383-391
intercultural: 124
interdiscursiva: 177
intermodal: 335
comparatismo: 55, 57, 58, 60, 62-63, 152, 164
competencia: 181
complejidad científica: 49
composición: 186-187, 192, 202, 310, 319, 351, 367
comprensión: 42, 47, 52, 313
categorial: 176
hermenéutica: 47-48
narrativa: 176
teórica: 47
compresión temporal: 132
comunidades imaginadas: 125-126
concentración: 145
concepto: 189
condensación: 355
condición de felicidad: 293

condición de posibilidad: 96, 162, 166
condición humana: 98
condición narrativa: 101, 147
condicional (tiempo verbal): 222
condiciones enunciativas: 167
conexión: 154, 174, 189
confesión: 183
configuración: 176, 179, 191, 275
conflicto cultural: 105, 128, 135, 151, 154
conjetura: 46, 50
conjunción discursiva: 217, 220
conjuntos supranacionales: 56
connotación: 295
conocimiento: 96, 137, 142, 147, 162
    histórico: 173
    objetivo: 202
    sensible: 81
consagración: 164
consecutividad: 247
constatación: 174
construcción literaria: 205
constructivismo: 366
consumo: 102
contaminación: 384
contenido: 101, 183, 189, 190
contexto: 94, 155, 182, 226, 276-277, 282, 293, 357, 377, 388
contradicción: 144, 150
contra-modernidad: 156
contrarreforma: 318
contrato de lectura: 302
cooperación interpretativa: 176, 187
CORDE: 77
coro trágico: 326-327, 365
corral: 357
corpus literario: 153
correo electrónico: 109
corriente de conciencia: 219
cosmología: 51
cosmopolitismo: 130
cosmovisión: 84, 128, 226, 252
COTEPRA: 152
coupling (emparejamiento): 309, 385
covert narratee: 207
creación: 145
    artística: 108
    discursiva: 113
crimen perfecto: 148
criollización: 153
cristiandad: 126
cristianismo: 323
crítica: 36, 40, 48, 85, 144, 149-150, 165, 260, 283
    anticolonial: 155
    descentrada: 20
    de la cultura: 31, 101
    de la modernidad: 149-150
    de la posmodernidad: 148-150
    kantiana: 96
    literaria: 19, 27, 28, 34
    sociocultural: 38
crítico(s): 85, 148
crónicas: 153
cronología: 191
cronotopo: 235-238, 239
cualitativo: 235
cuantitativo: 235
cuento: 70, 183, 202, 345
    tradicional: 109
    de hadas: 192
cuerpo: 339, 364
cultura: 30, 32, 51, 76, 77, 79, 86-87, 98, 103, 122, 125, 128, 129, 138, 141, 146, 151, 154-156, 175, 239, 293-294, 327
    de masas: 86
    elitista: 142
    escrita: 76, 79
    manuscrita: 117
    minoritaria: 142
    moderna: 146
    oral: 70
    popular: 86, 142
    tipográfica: 109, 116-117, 273, 307
cultura/ciencia: 79
cultura/civilización: 154
cultura/literatura: 103
cultura/naturaleza: 51
curiosidad: 188, 370

dadaísmo: 145
danza: 275, 328, 371, 377
darwinismo: 42,
datos: 188
decibilidad: 167
declamación: 273
declaración judicial: 179, 183
deconstrucción: 19, 35, 102, 144, 162, 253, 291
decoro: 175
definición: 188
deícticos: 182, 189, 202, 206, 216, 245, 276, 288, 334, 344, 349, 360
democracia: 129, 147
denegación: 340-341
densidad: 205

desaceleración: 230
desarrollo tecnológico: 83, 122
dramático: 355
desautomatización: 59, 92-93
descomposición: 141
descondicionamiento: 277-278
desconstrucción: 145
descripción: 243-245
científica: 52
descripción/prescripción: 165, 331
desdoblamiento: 288, 341
desembrague (débrayage): 217
desenlace: 319
deseo: 145
designio: 145
desilusión: 150
desintegración: 144, 152
desplazamiento: 154, 155, 156
destemporalización: 232-233
destinatario: 175, 180, 198, 196, 197, 205, 206-207, 219, 276, 285, 347
interno: 206
desvío: 304, 335, 344
desvirtuación: 148
detalle/fragmento: 312
detención: 355
determinación: 145, 148
deus ex machina: 326
deuteragonista: 364
dialéctica: 144, 155, 326
dialogismo: 214-215, 250, 296
diálogo: 186, 327, 328, 334, 337, 342-344, 348
diarios: 70, 152, 153
diáspora: 155
dicción: 72, 295-296
dicotomía: 155
didascalias: 334, 347, 348
diégesis: 180, 186, 195-198, 213, 230, 350, 354, 384
diferencia: 83, 85, 122, 130, 145, 148, 311
cultural: 123, 135
temporal: 134
difusión: 108-109, 110, 125, 131, 133, 167, 192, 273
digital: 107
dilatación: 355
dilogía: 162
dinámica: 103, 124, 130, 164
dinamismo: 156
dionisíaco: 324-325, 328
director de escena: 332, 341, 342, 356-357, 362, 366
disciplinas: 147, 324, 325, 380
compactas: 50
difusas: 50
posibles: 50
discontinuidad: 116, 144
discurso: 71, 79, 82, 101,104, 107, 109, 133, 139, 144, 161, 176, 184, 189, 189, 196, 198, 205, 213, 303, 360
narrativo: 206
directo/indirecto: 218, 219-221
directo libre: 219-221, 232
indirecto libre: 196
indirecto mimético: 219-221
pseudodirecto: 221-222
académico: 71
científico: 79, 302
crítico: 73
cultural: 54
filosófico: 79, 82
histórico: 79, 142, 302
literario: 79, 94-95
moderno: 150
narrativo: 206
natural: 155
poético: 309
situacional: 275, 278
discurso/historia: 177, 185, 186, 190, 191, 193, 228-230, 242, 353
discurso/trama/fábula: 192
discursivización del mundo: 144
dislocación: 105
dispersión: 145
disposición: 183, 187, 189
distancia: 145, 185
espacial: 134
temporal: 229
distanciamiento: 215, 221, 232, 288-289
distensión: 355
distribución: 131
ditirambo: 169
diversidad: 116
lingüística: 62, 105
doble articulación: 384
doble comunicación: 342
doble enunciación: 340, 362
dominación: 30, 153, 104-105
doxografía: 319
drama: 152, 232, 317, 318, 323, 332, 335, 343, 345, 361, 368
burgués: 322-323, 332
dramatología: 334, 341, 345, 354-356, 367
dramatis personae: 361

dramaturgia: 350, 356
duración: 229-230, 237, 355

ecdótica: 311
economía: 44, 147
écriture: 110, 112
Edad Media: 198, 318, 319, 324, 350
editor(es): 85, 205, 291
eidos: 299-300
Electronic Poetic Center (EPC): 275
elegía: 149, 280
elementos: 186-189, 192
  invariantes/variantes: 192
  suprasegmentales: 365
elipsis: 303, 355
elitismo: 189
elocutio: 386, 387
elogio/vituperio: 319-321
emancipación: 147
emblemas: 378
emergencia: 71, 104, 135, 153, 156, 379
emisor(es): 109, 165, 308, 349, 385
empírico/teórico: 28
empirismo: 28, 33, 35, 52-53, 55, 166
empresas editoriales: 131
enciclopedia: 78
enclave: 154
encomio: 319-321
encuadramiento: 208, 213
encuadre: 385
endecha: 280
energeia: 300
enlace (*link*) [*v.* 'vínculo']: 113, 247, 313, 395
enmascaramiento: 148
enumeración: 303
enunciación: 163, 167-169, 179, 189, 192, 196, 197, 199, 200, 205-212, 213-217, 232-233, 241, 246, 276-278, 281-283, 285-286, 289, 293, 296-297, 299, 303, 308, 337, 345-350, 359-360, 365, 386-387, 396
enunciado: 162, 190, 196, 214-215, 220, 232, 241, 245, 386
enunciado/enunciación: 303, 354, 356, 361-362
enunciador: 182, 199, 213, 221, 241, 291, 386-387
enunciatario: 182, 285
ensayo(s): 69, 70, 85, 109
entorno: 196
entropía: 52
épica: 176, 325, 326, 343-344
epicedio: 280
epifonema: 310
episteme: 96
epistemología: 54, 91, 96, 147, 224, 304
epistolografía: 109
epitafio: 291
epítasis: 352
epítome: 350
epopeya: 177, 179, 326
ergon: 300
errancia: 116
error: 149
erudición: 40
escena: 230, 327, 334, 355
escenificación: 289, 361
escenografía: 332, 356
escepticismo: 148, 150
escriptible: 145
escritor(es): 109, 164, 332
escritura/actuación: 334, 355
escritura: 32, 72, 76, 85, 87, 96, 100, 103, 104, 144, 153, 184, 190, 196, 197, 226, 273-283, 293, 297, 307, 313, 334, 348, 355, 395
  alfabética: 105, 107, 110, 153
  creativa: 79
  electrónica: 395-397
  etnográfica: 101
  de ficción: 197
  de mujeres: 61
  memorialística: 70
  pictográfica: 110
  virtual: 396-397
Escuela de Praga: 27, 251, 331, 332
Escuela francesa: 56
Escuela semiológica italiana: 251
escultura: 56, 175, 377
esencialismo: 98, 103, 165, 166
espacialización: 239, 241, 244
espacio: 130, 133, 134, 235-238, 242, 245, 252, 276, 322
  crítico: 47
  cultural: 105
  indiferenciado: 129
  interactivo: 113
  interartístico: 377, 384
  intersticial: 105
  literario: 240
  social: 323
  subjetivo: 240
  textual: 117, 226-227, 230, 246
  verbal: 240
espacio narrativo: 168, 202, 239

de la enunciación: 241
de la historia/del discurso: 242-243
espacio teatral: 327
dramático: 351-357
dramático/escénico: 354, 356
escenográfico: 357
espacios-fuerza: 241
especulación: 147
espectáculo: 324, 339, 351, 356, 357, 368
espectador: 347, 356, 365, 368, 371, 372, 388
espíritu humano: 78, 84
espíritu nacional: 84
esquizofrenia: 145
Estado: 73, 129, 147
estética: 24, 29, 40, 73, 78, 81, 82, 83, 138, 164, 166, 197, 309, 324, 326
estilización: 215, 217
estilo: 121, 150, 184, 215
indirecto libre: 214
estilística: 138, 214, 269
estrato(s): 164, 202
espacio-temporal: 202
evaluativo-ideológico: 202
fraseológico: 202
psicológico: 202
estructura: 114, 174, 175, 163, 180, 185, 196, 299, 309-310, 312, 319, 323, 326, 333, 351, 352, 385
arbórea: 115
centrada/descentrada: 115
discursiva: 176
epistemológica: 168
espacial: 116
hermenéutica: 175
hipertextual: 117
narrativa: 176, 177
profunda/superficial: 192
estructuralismo: 19, 35, 44, 175, 176, 189, 192, 205, 250, 269, 302, 303, 309, 321, 327, 331, 352, 353, 365, 379, 380, 385
checo: 102
francés: 251
estudios:
culturales (*Cultural Studies*): 19, 31, 35, 36, 60, 86, 126, 130, 134
de género (*Gender Studies*): 32
étnicos: 32
humanísticos: 126
poscoloniales: 36
estudios literarios: 9, 20, 21, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 32, 33, 35, 36, 37, 40, 41, 43, 46, 52, 60, 62, 86, 92, 93, 94, 133, 134, 135, 152, 173, 273, 326
ética: 317-318, 323
etnografía: 101
eurocentrismo: 104, 125
Europa: 124, 125, 155
colonial: 104
del Este: 129
evaluación: 181, 184, 203, 245
evidentia: 387
evolución: 83, 133
evolucionismo: 42
exclusión: 174, 197
exégesis: 25, 269, 320-321
exegética (gramática): 76
exotopía: 250
expansión: 152-154
expectativas: 183
experiencia cultural: 155
estética: 81
literaria: 26,
personal: 181
explicación: 42, 52
expresión: 166, 288
expresionismo: 356
éxtasis: 326
extensión: 310, 355
extensional: 71
extenuación: 145
exterior: 245
exterioridad: 250
extrañamiento (*ostranenie*): 92, 322, 346, 366, 380
extraterritorialidad: 82
Extremo Occidente: 154

fábula: 185, 186-188, 191, 319, 327, 328, 361
facticidad: 188
factores sistémicos: 60
falacia intencional: 297, 297
falsabilidad: 46
falsedad (simulación): 191
femenino: 123
feminismo: 36, 162
fenoménico: 198-200
fenómeno literario: 33, 45, 47, 60, 67, 81, 84, 142, 156, 161, 164
fenomenología: 283
fenómenos literarios: 102, 121, 122
fiabilidad diegética: 199
ficción: 72, 190, 242-243, 249, 282, 285, 291, 293, 295-296, 318, 353, 356, 357

literaria: 176, 182
narrativa: 195, 196, 198
ficción/realidad: 353
ficcionalidad: 195, 224
ficciones: 76, 94, 100, 104
ficcionalización: 101
ficticio: 90, 185, 190
figurante/figurado: 302
figuras: 92, 168, 299-301, 357
de dicción: 299, 303, 304
de pensamiento: 303, 304
del silogismo: 299
pragmáticas: 285-294
pronominales: 166, 276
figuración: 274, 295-305
filología: 24, 26, 40, 58, 115, 187, 301, 324
filosofía: 20, 29, 40, 56, 82, 109, 176, 177, 269-270, 301-302
analítica: 48
del lenguaje: 302
de la ciencia: 33, 48, 54
de la crítica: 58
de la historia: 54, 147, 176
de la literatura: 54, 58
idealista: 161
poscartesiana: 81
romántica: 43
final: 186
fingimiento: 198
física: 40, 49, 77
cuántica: 51,
no lineal: 52
flat character: 253
fluidez: 116, 128
flujo: 130, 370-371
flujos
de información: 132
discontinuos: 124
focalización: 202, 214, 345-346
folclore: 181
fonética: 259
fonocentrismo: 273-274, 281, 307
fonología: 45
forma espacial: 247, 274, 313, 393
forma(s): 93, 101, 141, 185, 189, 277, 293
autobiográficas: 197, 198
conjuntivas: 145
conjuntivas/no conjuntivas: 217-218, 219-224
culturales: 76
de escritura: 153
discursivas: 71, 85, 173, 184
ficcionales: 176
general/particular: 180
libres: 216
literarias: 60, 72, 105, 131
memorialísticas: 197
miméticas: 216
narrativas: 176-177
poéticas: 169
referidas: 216
regidas/no regidas: 216, 218, 220
simbólicas: 134
sociales: 143
teatrales: 168
formación textual: 114
formaciones culturales: 123
formacion(es) discursiva(s): 146, 168
formaciones lingüísticas: 147
formalismo: 188-189, 191, 206, 309, 321, 327, 353
ruso: 33-34, 43, 44-45, 46, 53, 59, 91-92, 102, 164, 186, 192, 202, 251, 269
formalización narrativa: 185-187, 193
fotografía: 108, 377, 379, 383, 387
fractales: 52, 123-124
fragmento: 132, 282, 308-309, 311
fragmento/detalle: 312
fragmentación: 73, 83, 125, 253, 291, 307-313
fragmentarismo: 219, 307
frases narrativas: 187
frecuencia: 230-231, 355
frontera: 57, 59, 105, 124, 130, 252
función(es): 192, 206, 310
comunicativa: 323, 342
de la literatura: 94
del lenguaje: 342
expresiva: 342
narrativa: 250
persuasiva: 342
representativa: 342
función poética: 93, 247, 295, 299, 380, 385
funcionalismo: 46, 102, 380
dinámico: 164
fundación: 147
futuro: 83, 241
futuro (tiempo verbal): 166, 202, 222

galaxia Gutenberg: 111, 387
Geisteswissenschaften (ciencias del espíritu): 42
genealogía: 75, 326, 377, 379-381
generación: 59
generación textual: 113

genericidad: 163
género crítico: 196
género(s): 10, 59, 70, 71, 72, 80, 87, 105, 144, 152, 153, 159-170, 173, 215, 240, 276, 324, 326, 327, 333, 340, 343, 345, 396-397
autobiográficos: 85
altos/bajos: 164
diegéticos: 169
didácticos: 165
discursivos: 162, 168, 173, 183, 184, 372
miméticos: 169
minimalistas: 132
mixtos: 169
periodísticos: 69
sexual/literario: 162
teatrales: 319-321
teóricos/históricos: 166-167
género/límite: 145
género (*genre*)/clase (*kind*): 166
género/sistema: 164
génesis de las obras literarias: 162
genital/fálico: 145
genología: 161, 163, 165, 166, 297, 344, 361
geocultura: 62, 154-156
geografía: 153-154
geometría: 123
geopolítica: 153
giro espacial: 246
pragmático: 302, 303
global: 129, 130, 131, 138, 156
globalidad: 63, 131, 133
globalismo: 62
globalización: 10, 60, 61-62, 119-126, 127-139, 147, 371
glosa: 350
grafema: 281
gramática: 76, 77, 193
gramatología: 110
grammatiké: 76
Grecia clásica: 169, 324
grupos culturales: 71, 154, 175
guión cinematográfico: 168, 336
gusto de época: 313
gusto(s): 123, 322

habla: 44
hablante: 220, 282, 293
hamartía: 323, 351
Harlem: 181
hecho literario: 31, 35, 47, 48, 68, 84, 85, 87, 93, 95, 104, 109-110, 122, 130, 131, 132, 164
hechos (*praxeis*): 179, 185-189, 191, 197, 233, 250, 252, 300
hegemonía: 30, 62, 107, 260
herencia cultural: 123
hermenéutica: 29, 42, 47, 51, 54, 176, 270, 297, 321
héroe: 252
problemático: 252
prosaico: 252
trágico: 327
heterogeneidad: 83, 105
heterologismo: 116
heterónimos: 291
heteronomía: 87, 90
heurística: 165
hibridación: 105, 215-216
hibridez: 105
hibridismo: 154
hilemorfismo: 351
hipérbole: 303
hipercódigo: 302
hipercomunicatividad: 126, 132
hiperespacio: 397
hipermedia: 117, 396-397
hipernarración: 109, 396-397
hiperpoesía: 396
hiperrealidad: 149
hipertextualidad: 116-117
hipertexto electrónico: 36, 113-117, 168, 247, 313, 378, 393-397
hipotaxis: 145
historia: 40, 41, 51, 56, 73, 77, 83, 95, 96, 141, 154, 176, 177, 331
de la ciencia: 49
de la cultura: 28
de las ideas: 73, 163
de la humanidad: 175
del arte: 1
de la literatura: 19, 23-28, 30, 34, 41, 58, 60, 78, 84, 121, 164
de la teoría literaria: 12, 169, 309
occidental: 143
historia (fábula): 186, 188, 189, 197, 203, 240, 384
historia/discurso: 177, 185, 186, 190, 191, 193, 228-230, 242
historia/poesía: 318
historia/relato/narración: 190-191
historiador(es): 181, 188, 190
historias literarias: 78
histórica (gramática): 76
historicidad: 42, 45, 51, 166-167, 300, 372

historicismo: 42, 51, 56, 324
historiografía: 51, 58, 59, 70, 72, 78, 101, 109
holismo: 123, 192, 351
holopoesía: 281
homogeneización: 156
homo significans: 144
horizonte: 52, 187
huella(s): 145, 196, 197
humanidades: 1, 20, 29, 34, 38, 39, 49, 50, 51, 52, 325
humanismo: 77, 78, 95-96, 129, 318, 329, 380

iconotexto: 113-114
idealismo: 147, 161, 394
identidad: 128, 130, 144, 152, 155, 203, 220, 293, 364 144
disciplinar: 36, 82, 85, 121, 122
literaria nacional: 58, 99, 122
política: 84
poscolonial: 104-105
social: 84, 123, 124
textual: 115
ideología: 34, 62, 72, 78, 79, 83-84, 95-96, 98, 104, 110, 115, 142, 147, 149, 150, 174, 197, 202, 203, 205, 207, 214, 224, 238, 239, 260, 346, 353 6
idiolecto: 145
ilusión: 150, 218, 230, 347
teatral: 347
ilusionismo: 366
Ilustración: 78, 81, 84, 107, 125, 142, 147, 365
imagen: 148-149, 291, 299, 300, 301, 303, 325, 327, 362, 386-387
del narrador: 179
de la voz: 281, 288
identitaria: 104
psicológica: 189
imaginación: 95, 128, 240, 303, 305, 327
histórica: 101
imaginario social: 336
imitación: 77, 169, 169, 184, 225, 250, 318, 328, 355, 378
imperialismo: 152
imprenta: 107, 109, 117, 125, 167
impresión: 25, 26, 27
impresionismo: 25, 26, 356
in absentia: 312
in medias res: 228
in verbis singulis/in verbis coniunctis: 303
inclusión: 62, 174, 163, 175
incredulidad: 146
incrustación: 208
indecibilidad: 196, 274, 281
independencia: 152
indeterminación: 144, 145, 222-223, 346
indicio(s): 196, 199, 312, 387
inferencia: 187, 189
influencia: 133, 333, 379, 380
información: 122, 128, 132, 137, 149, 175, 207, 378, 395
informacionalismo: 128
informática: 107, 113
inmanencia: 144, 145, 163
inmanentismo: 163, 365, 379, 395
inmediatez: 110
instancia enunciativa: 199
instancias narrativas: 205-212
institución: 83, 84, 377, 388
académica: 20-21, 155
cultural: 155
literaria: 45, 71-73, 85, 87, 102, 107-109, 128-130, 132, 133, 134, 139, 147, 163, 165, 168, 169, 183, 260
institucionalización: 29, 59, 75, 85, 131, 356
intriga: 352
intención: 183
intencionalidad: 333, 364
intensión: 71, 355
interactividad: 396
intercambio comunicativo: 110, 132, 149, 181, 183
interconectividad: 128
interculturalidad: 319, 319-320, 370
interdisciplinaridad: 29, 32, 35, 126, 379
interferencia: 131
interiorización: 355
intermedialidad: 112
intermediación: 94, 105, 179-180, 192, 197, 199, 341, 344, 350
internacionalidad literaria: 57, 61, 143, 175
Internet [*v.* 'red']: 131, 281
interordinación: 352
interpretación: 33, 47, 48, 53, 100-101, 145, 174, 187, 188, 207, 318, 366
teatral: 328
interpretante: 334, 335
intersubjetividad: 27, 49, 54,
intertextualidad: 112, 291, 308, 334, 388
intriga: 185
intuición: 93, 94, 326
invención: 155, 191
inventio: 386, 387
ironía: 144, 145, 168, 197, 199, 215, 303
irracionalismo: 150

isocronía: 230, 355
isomorfismo: 123, 302
ISTA (International School of Theater Anthropology): 369-371
iteración: 183, 313, 355
itinerarios: 113

jerarquía: 94, 145, 147, 154, 163, 207, 244, 259, 309, 351, 361, 371
juego: 94, 116, 145
de lenguaje: 97, 302
juegos
de palabras: 297
enunciativos: 288-289
juegos electrónicos: 175
juicio: 25
justicia poética: 326

latinidad: 318
Latinoamérica: 154-155
laudatio: 321
lectura: 25, 26, 27, 33, 45, 46, 47, 48, 53, 62, 76, 90, 100, 103, 114, 132, 144, 165, 226, 240, 276, 297, 302, 303, 395
interpretativa: 53
participativa: 48
lector(es): 25, 85, 92, 109, 113, 114, 115, 176, 187, 190, 198, 205, 207, 240, 242, 249, 285, 313, 341
legible: 145
legitimación: 72, 82, 99, 147, 148, 168, 176, 198
académica: 82
nacional: 72, 99
lengua: 44
nacional: 121-122
lengua(s): 154, 365
africanas: 154
clásicas: 77
de la administración: 125
europeas: 75, 125, 152
locales: 154
vernáculas: 125
lenguaje: 32, 52, 72, 73, 86, 91-93, 95, 96, 141, 144, 179, 181, 191, 196, 214-218, 225, 247, 253, 291, 295, 299, 300-302, 365, 379, 380, 394, 395
cotidiano: 302
de canción: 285, 288
figurado: 301-303
literal: 117
literario: 168, 309
poético: 34, 82, 303
representado: 213-217
representante: 195, 213-217
lenguajes
ajenos: 202
artísticos: 377, 379
sociales: 214
letra: 76
letradura: 76
letras: 40
humanas: 77
profanas: 76
letteratura: 77
lexía: 313
ley: 46, 50, 52, 164, 310, 380
de las tres unidades: 322
del género: 162
libre mercado: 129
libro: 105, 115, 144, 133, 153
de artista: 388-391
de historia: 179
de poemas: 280-281, 312
de viajes: 70
impreso: 117
ilustrado: 378
liminalidad: 94, 368
límites: 123-124
culturales: 130, 154
disciplinares: 173
discursivos: 161
epistemológicos: 147
espaciales: 134
lingüísticos: 153
nacionales: 153
línea poética: 307
linealidad: 116, 244, 247, 274
lingua franca: 62
lingüística: 34, 40, 44, 45, 53, 91, 146, 180, 302, 380
cognitiva: 302
general: 21, 179
lírica: 69, 70, 169, 232, 269-271, 273-274, 293-294, 299, 309, 325, 326, 343-344
literalidad: 220, 224
literariedad: 44, 59, 89, 92, 94, 100, 117, 335, 379
literary scholarship: 26
literatos: 77, 181
literatura
catalana: 69
comparada: 9, 19, 21, 26, 28, 34, 55-58, 60-63, 101, 121, 377-378

cortesana: 73
de imaginación: 93
general: 57
generalizada: 100-101
global: 128-129
grecolatina: 299
ergódica: 113
española: 69, 84
gallega: 69
latinoamericana: 71
mundial: 122, 125
universal: 122, 125
literaturas
clásicas: 58
centrales: 104
coloniales: 153
emergentes: 70-71
europeas: 58, 99
metropolitanas: 99
poscoloniales: 105, 153
literatura(s) nacional(es): 56-61, 83, 122, 128, 135, 152
literaturidad: 44
Literaturwissenschaft (Ciencia de la literatura): 42, 47
lítote: *303*
littera: 76, 77
litteratura: 76, 80
local: 87, 128, 129, 130, 131, 135, 148, 152, 156
localidad: 131, 133
localización: 121, 130
locutor: 196, 206
lógica: 27, 193, 299, 302
cultural: 138
de la representación: 148
espacial: 124
temporal: 190
logofagias: 274-275, 311
logos: 98, 145, 324
lucha de clases: 164
lugar: 123, 134, 242, 245, 276, 303
lugar común: 387

macroactos lingüísticos: 184
macroestructura arquetípica: 192
mansión: 357
manual escolar: 84
manuscrito encontrado: 198
mapa: 245
del saber: 321, 324
marcas discursivas: 197
marco pragmático: 190
margen: 129, 368
marxismo: 110, 147
máscara: 291, 304
masculino: 123
matemáticas: 77, 123, 235, 302
mecanicismo: 162, 165
media: 107, 112, 122, 134
mediación: 102, 131, 165, 169
diegética: 180, 195, 198
medialidad: 375-399
medicina: 40
medio
global: 133
tipográfico: 113, 117
medios: 154
artísticos: 112, 380
audiovisuales: 111, 167
de comunicación: 111, 134, 149, 389
de difusión: 110, 125, 131, 377
de (re)producción: 395
digitales: 112, 117, 129, 131
masivos: 149
memoria: 128, 309, 386, 387, 388
memorias: 152, 153, 197
mensaje: 132, 167, 282, 378, 385
mensajes SMS: 109
mentalidad tipográfica: 114
mercado: 85, 131, 389
mercancía: 149
mercantilización del saber: 147
mereología: 27, 163, 321, 351, 352
metahistoria: 101
metaficción: 345
metafísica: 77, 98, 145, 150
metáfora: 145, 123-124, 167, 168, 176, 202, 235, 241, 300-301, 303
metalepsis: 296-298, 305
metarrelato(s): 146-147
emancipadores: 147
especulativos: 147
legitimadores: 146-147
metateatro: 345-347, 349
metateoría: 351
metatexto: 27
metodología: 48-55, 58, 61, 62, 323, 351, 353, 370, 377
metonimia: 145, 162, 168, 241, 303, 387
métrica: 273, 274, 308
metrópoli(s): 104, 153, 154
micronarracion(es): 187
microrrelato: 147
migraciones: 122-123, 154, 155

mímesis: 163, 165, 184, 185, 186, 191, 197, 213, 218, 230, 303-305, 319, 323, 325, 327, 328, 342, 344, 348, 350
minoridad temporal: 105
minorización: 61, 71, 104
mirada crítica: 147
misreading (malentendido): 145, 300, 320-321
mitología blanca: 98
mito(s): 91, 149, 155, 176, 303, 325
modalización enunciativa: 186
modelización: 54, 128, 162, 188
cultural: 175
de la acción: 180
de la experiencia cotidiana: 181
de la realidad: 179, 188
narrativa: 185, 188
modelo
científico: 48, 52
de escritura: 103
de lectura: 103
de realidad: 175
de representación: 107
discursivo: 107
epistemológico: 50
historiográfico: 58
narrativo: 183, 192-193, 251
social: 72
textual: 115-117
modernidad: 81-83, 96, 107, 110, 121-122, 125, 126, 127, 130, 134, 135, 138, 141-144, 149-150, 156, 176, 226, 239, 274, 277, 291, 311
modernización: 134
modernism: 142, 144
modernismo: 141-144, 189, 214, 252, 269
moderno: 133
modo: 179, 180, 355
modo(s) de (re)producción: 108, 109, 168, 357, 377
monologismo: 116, 218
monólogo
citado: 219-221, 223
dramático: 289-291, 342-343, 365
interior (*stream of conciousness*): 218-219, 223, 224
montaje cinematográfico: 380
morfé: 299-300
morfología: 259
motivo(s): 121, 191-192, 251
movilidad: 156
movimiento
artístico: 142
intelectual: 155
literario: 24, 161
vanguardista: 85
muerte: 155
de la literatura: 122
multiculturalismo: 32
multidimensionalidad: 165
multilingüismo: 103
multimedia: 131-132
mundialidad: 63
mundialización literaria: 129
mundo
ajeno: 237
de la representación: 354
ficcional: 396
narrativo: 195, 245
representado: 202, 232, 242-243, 354
mundos posibles: 354
museo: 383, 387-391
música: 56, 108, 155, 275, 325, 377, 383, 385
mutante: 145
mythoi: 166
mythos: 98, 177, 180, 185, 189, 319, 355

nación: 58, 62, 83-84, 121-122, 125, 135, 143, 153, 155
nacionalidad: 63, 121
nacionalismo: 58, 121, 123, 125
narración: 90-91, 145, 146, 169, 173-177, 196
diegética: 195
histórica: 173
narrador(es): 179, 181, 189, 190, 195-197, 198, 199, 202, 205, 241, 244, 250
antropomorfo: 196
autobiográfico: 204
autodiegético: 204, 346
generador: 345
heterodiegético(s): 203-204, 207
homodiegético(s): 203-204, 207, 346
teatral: 344-350
narratario: 206-208, 345, 347
narrativa: 70, 165, 169, 274, 283, 334, 340, 342, 359
de ficción: 69, 152
testimonial: 71
narratividad: 101, 168, 147, 173, 319, 335
narrativismo: 176
narrativización: 384
narratología: 101, 168, 169, 185, 187, 190, 192, 195, 202, 214, 250, 341, 344, 345, 352, 354, 355, 360, 361, 384 101
natura naturans: 325
natura naturata: 325

naturaleza: 51, 52, 325, 326
naturalismo: 318, 322, 356, 366
naturalización: 104, 155, 167, 190
Naturformen der Dichtung (géneros naturales): 165
Naturwissenschaften (ciencias de la naturaleza): 42
navegación: 116, 396
necesidad: 186
negatividad: 340-341
neobarroco: 50
neoclasicismo: 165, 322, 331
neorretórica: 206, 387
neutralidad: 39
nexos: 112
nihilismo: 148, 328
nivel(es): 163, 190, 192, 205-212, 206, 208, 259, 354
de enunciación: 214-217
nivel narrativo
cronotópico: 245
diegético: 199, 345
secundario: 208
superior: 208
nivel semiótico
profundo/superficial: 176
textual: 244-245
nivel topográfico: 245
no-lugar: 31,
nominalismo: 362
normas: 54
normatividad: 60, 161, 228, 310, 324
notación: 332
nouménico: 195, 198-200
novedad: 83
novela(s): 70, 82, 101, 109, 168, 177, 183, 188, 197, 205, 214, 216, 236, 239, 246, 252, 283, 297, 345, 354, 356, 380, 384
helenística: 236
nuevas tecnologías: 109, 128, 131, 335, 372, 389, 393-397

objetividad: 39, 50, 51, 202
objetivismo: 89-93, 197
objeto (de la teoría): 43-45, 46-47, 50-53, 54, 60, 67, 73, 92, 96, 101, 108, 168, 353.
de la enunciación: 196
de los estudios culturales: 101
del signo lingüístico: 189
objeto/sujeto: 196, 233
objeto estético: 114
obra(s): 27, 90, 92, 93, 112, 114, 145, 166, 240, 377, 396
de caballerías: 198
literarias: 94, 95, 117, 198
obra
narrativa: 198
poética: 186
unitaria: 132
Occidente: 98, 134-135, 154-155, 185
Occidente/Oriente: 371
ocultación: 148
omnisciencia: 347
ontología: 114, 48, 163, 323, 396, 397
ópera: 325, 336
opinión: 175
oraciones narrativas: 173-174
oralidad: 108-111, 167, 190, 273-283, 307-308, 387, 397
oratoria: 109, 168, 386
orden: 116, 190, 228-229, 312, 355
orden/duración/frecuencia: 227
orden cronológico: 27, 187, 191, 227
orden
general: 25, 27
genético: 191
jerárquico: 115
narrativo: 191, 243
particular: 25
simultáneo: 27
sintagmático: 191
ordenación: 165
narrativa: 188, 191
organización
espacial: 115
lineal: 115
órganon: 299
Oriente: 104, 135, 149, 154-155
orientalismo: 154
origen: 145, 179, 195, 282
originalidad: 133, 164
ornatus: 168, 304
otro: 104
overt narratee: 207
oyente: 282

pacto
autobiográfico: 249-250
dramático: 364
ficcional: 224, 302, 341
pragmático: 303, 340
representacional: 305

palabra
ajena: 214-216, 217, 296
bivocal: 217
palimpsesto: 388
palíndromo: 274
paradigma: 49, 51, 82, 145, 260, 367-372, 385
moderno: 139
narrativo: 193
textual: 116
paradigmático: 191, 303, 312
paradoja: 289
paralelismo: 116, 240
paraliteratura: 71
paranarrador: 208
paranarratario: 208
paranoia: 145
parataxis: 145
paratextos: 279, 348
para-texto: 334, 348
parodia: 38, 215
paronomasia: 303
parte/todo: 312, 352
partes (narración): 186, 187
partes (teoría de los géneros): 165
partes (teoría de la lírica): 168
partes artis: 386
participación: 47-48, 145
diegética: 203-204
particulares egocéntricos: 349
particularismo cultural: 155
pasado: 85, 174, 185, 188, 233, 241, 353
pasado (tiempo verbal): 166, 202, 232-233
pasado clásico: 82
pasado moderno: 151
patafísica: 145
pathos: 326
pausa: 230, 355
pedagogía: 85, 317-318, 346
pensamiento
analógico: 116
lógico: 116
moderno: 82, 96
occidental: 82
posmoderno: 38, 148
sustancialista: 98
teórico: 137
pensamiento único: 311
percepción: 81
performance: 335
periferia: 98, 129, 155, 164
periodismo: 71, 85
perspectiva:168, 197, 202, 241, 304, 336, 355
comparativa: 28
diacrónica: 28
sincrónica: 28
persona: 290-291, 360, 364
personaje(s): 76, 184, 187, 203, 214-215, 218-219, 220, 221, 222-223, 226, 233, 236-237, 241, 242, 245, 249-254, 290, 341, 346, 347, 359-366, 384
agónico: 252-253
rectilíneo: 252-253
personas gramaticales: 288-290
persuasión: 38
pertinencia: 186
pesimismo: 149
picaresca: 198, 207, 252
pictograma: 384
pictorialismo: 379
pintura: 56, 112, 377, 378, 383, 386, 388
placer: 370
planetarity: 63
plano: 385
plot/story: 188
pluralidad: 83
pluralismo: 144
plurilingüismo: 105, 214
población: 124
poder: 125, 311
poema: 297, 309, 312
en prosa: 308
poemario: 312
poeta: 167, 169, 289-291
poética: 24, 33, 77, 302, 303
antigua: 163
comparada: 186
europea: 169
formal: 19
general: 23
histórica: 235-236
lingüística: 35
morfológica: 186, 251
normativa: 24
occidental: 13, 185
romántica: 82, 161, 165, 169
teórica: 33
poeticidad: 94
polimorfo: 145
polis: 326
política: 56, 95, 101
posición: 155, 203, 205
social: 207
positivismo: 162

posmodernidad: 10, 30, 119-122, 134, 137-139, 141-153, 146-148, 176, 254, 291, 311
posmodernismo: 141-150
posmoderno: 141-150, 193
posmodernista: 141
posterioridad: 104
poscolonialismo: 10, 30, 32, 61, 104-105, 107, 119-122, 151, 153-156
positividad: 96
positivismo: 56
post-: 151-152, 155
post-modernidad: 156
posteoría: 35
postestructuralismo: 19, 30, 35, 38, 112, 115, 162, 269
postindustrialismo: 137-138
postmodernism: 144
(post-)producción: 169
postura activa/postura pasiva: 25
población negra: 181
poesía: 10, 73, 77, 79, 152, 165, 257-314, 334, 340, 342, 396
poesía/literatura: 93-94
poesía
alejandrina: 275
altomedieval: 308
concreta: 243
electrónica: 275
griega: 275-276
islámica: 321
latina: 275, 308
lírica: 168, 269-271, 275, 291, 296
moderna: 277-278, 281, 291, 295, 307
tradicional: 276, 308
vanguardista: 308
visual: 274, 281, 378
polifonía: 296
posthistoria: 129
postindustrialismo: 137
prácticas
literarias: 71
culturales: 101
sociales: 101
pragmata (acción): 352
pragmalingüística: 360, 366
pragmática: 100, 147, 148, 162, 163, 176, 181-184, 190, 192, 196-199, 259, 276-280, 278-282, 293, 302, 308, 323, 327, 337-350, 359, 364, 388
pragmatismo: 150
preceptiva: 25, 26, 41, 161, 162, 317, 322, 331
precondición: 176
predicación: 163
prejuicio: 149, 175
premios literarios: 69
prescripción: 24, 161
prescripción/descripción: 165, 321
presencia: 145, 196, 203, 372
de la voz narrativa: 189, 197
presente: 174, 188, 197, 241, 278, 372
presente (tiempo verbal): 166, 189, 202, 232, 276
prestigio: 85
pretérito
indefinido: 189
perfecto: 189
Primer Mundo: 135
Primera Guerra Mundial: 143
primera persona: 166, 222, 286, 290, 291, 346
de plural: 207
primitivo: 150
primitivismo: 135
principio
de complementariedad: 51
de identidad: 252
epistemológico: 147
principium individuationis (principio de individuación): 326-327
problematización: 197
procedimientos técnicos: 109
proceso/performance/*happening*: 145
proceso colonial: 153
producción: 102, 131, 108, 133, 134, 165, 276, 293
de sentido: 155, 176, 394
literaria: 71, 95
producto
cultural: 98
literario: 167
productor: 132
productores: 181
progreso: 134, 141, 144, 149
progresión
continua: 116
lineal: 135
prolepsis: 228
prólogo: 326, 349
promesa: 293
pronuntiatio: 386, 387, 388
propedéutica: 25
propio: 129
proposición: 174, 292, 302
propósito: 145
prosa: 308
de ideas: 70

prosaísmo: 142
protagonista: 364
prótasis: 352
proyecto: 107
pseudoverdad: 299
psicoanálisis: 253, 366
psicología: 40, 214, 219, 222-223, 253, 366
psicologismo: 366
psiconarración: 219-221, 223
psicotécnica: 370
psiquiatría: 146
público: 73, 85, 109, 132, 167, 322, 339, 341, 342, 345, 347, 362, 370, 397
pueblo(s): 84, 123, 155, 175
subdesarrollados: 134
punto de vista: 202

quasida: 321
química: 40

racionalidad: 40, 49, 53, 141, 149
racionalismo: 370
radicals of presentation (radicales de presentación): 166-167
raíz/profundidad: 145
ralentización: 355
rasgo: 251-252
ratio: 387
razón: 98, 144
ready-made: 292
real/imaginario: 95, 246,
realidad: 96, 141, 144, 148-150, 179, 181, 188, 189, 239, 250, 302
realismo: 141, 318
recepción: 25, 95, 100, 131, 134, 165, 226, 276, 293, 308, 313, 348, 359, 364
receptor(es): 109, 132, 195, 205, 347, 349, 385
recomposición: 115
recopilador: 205
recurrencia: 247
red: 112, 131, 138, 281, 366, 389, 393, 395
referencialidad: 97, 98, 101, 142, 188, 191, 250, 254
referente: 141, 144, 148, 219, 250, 291, 339, 385
reflexión: 181
reflexividad: 191, 293
refutación: 46
régimen discursivo: 130
registro: 215
regresión: 355
reinterpretación: 151
reiteración: 240
relación: 102, 366
causal-temporal: 186
entre narrador y narratario: 207
relaciones
culturales: 131
de accesibilidad: 354
espacio-temporales: 133, 134, 135, 235-238, 247, 340, 351-357, 372
relativismo: 35, 39, 100, 102, 103, 148
epistemológico: 39, 102
pragmático: 100
relativización: 103, 151
relato/historia/narración: 190-191
relato: 10, 175, 179-180, 181-255
diegético: 197
en tercera persona: 197
hipodiegético: 208, 213
histórico: 190
iterativo: 231
metadiegético: 208
no ficticio: 190
objetivo: 197
primopersonal: 346
repetitivo: 231
singulativo: 231
relatos
de la experiencia personal: 181
de viajes: 152
literarios: 182-184, 205
fenoménicos/nouménicos: 198
ficticios: 195
intercalados: 207, 213
metaficcionales: 198
naturales: 181-182, 197
religión: 56, 91, 143, 150
remediation: 112
remisión: 115
renacimiento: 152, 165, 312, 318, 322
reparto: 361, 364, 365
repetición: 355
reportajes: 70, 153
representación: 36, 54, 104, 135, 149, 169, 185, 213, 214-217, 221, 223, 230, 239, 244, 249, 250, 297, 325, 352, 354, 356, 361, 378
escultórica: 175
estática: 116
narrativa: 180, 182, 184, 191
teatral: 323, 324, 327, 328, 339, 340, 342, 344
textual: 206
representante: 246

reproductibilidad: 311
residual: 110
resumen: 355
retórica: 29, 41, 72, 77, 116, 145, 168, 174, 300-303, 304, 321, 349, 352, 383, 386-388
retrospección: 181
revolución: 83, 129
científica: 40
tipográfica: 128
Revolución Francesa: 83
ritmo: 275, 355, 370, 371
anual: 166
temporal: 135
ritual: 276, 293, 327, 357, 368-369
rito(s): 155, 368
rizoma: 115
rizoma/superficie: 145
romance: 308
romanticismo: 53, 274, 318
romanticismo/simbolismo: 145
round character: 253
ruptura: 82-83

saber: 147, 175
narrativo: 176
posmoderno: 148
sátiro: 327
savants: 77
scholars: 117
scriptura: 76
secuencialidad: 114, 116, 184, 187, 192, 334
segmentación: 187, 259, 305, 334, 352, 361, 367, 371
Segunda Guerra Mundial: 141, 154
segunda persona: 166, 206-207, 286
Segundo Mundo: 135
selección: 117, 145, 165, 174, 175, 188, 195, 244, 380
semántica: 144, 145, 176, 190, 251, 259
semiología
interartística: 383, 384-386
teatral: 323, 331, 332, 333, 351, 356, 361, 367, 370
semiosis: 361
semiótica: 29, 32, 176, 259, 293, 321, 322, 327, 345, 352, 356, 360, 365, 380
de la cultura: 102, 293-294
eslava: 112
espectacular: 325, 326
sentido
emergente: 115
histórico: 109
prefijado: 115
sentido recto/sentido figurado: 299, 302
sentimiento: 196
separación 83
sermones: 70
seudouniversalidad: 99
sexo: 32, 95
showing: 197
Siglo de Oro: 70, 322, 347
significación: 155
significado: 32, 124, 145, 190
significante: 145, 190, 303
significante/significado: 302-303
signo: 189, 259, 302-303, 323, 341, 351, 356, 361, 385
complejo: 151-252
visual: 386
silencio: 145, 274-275, 311
simbolismo: 356
símbolo: 300, 303, 385
símil: 303
simulación: 148-149, 175, 191
dinámica: 116
simulacro: 148
simultaneidad: 135, 133, 191, 313
sintagma: 145
sintagmático: 191, 303, 312
sintaxis: 45, 190, 219, 259
sintaxis/semántica/pragmática: 190
sintaxis narrativa: 187, 189, 229
síntesis: 145, 147, 167, 187
síntoma: 145
sistema/género: 164
sistema: 124, 125
literario: 33, 45, 46, 53, 70-71, 102-103, 105, 131
cultural: 102, 133
disciplinar: 141
genológico: 169
social: 102, 127, 155
sistematicidad: 54, 351
situación
comunicativa: 183, 190, 196, 198, 241, 276, 281, 282, 285-294, 323, 339, 340, 341, 342, 345, 347, 360-362
topológica: 130
narrativa: 190-191
socialismo: 129
sociedad
de la información: 122, 149
de masas: 86
del conocimiento: 137, 142

postindustrial: 137-139, 142
sociedades
desarrolladas: 146
industriales: 73
locales: 128
modernas: 127
occidentales: 138
primitivas: 134
sociolingüística: 126, 181
sociología: 44, 56, 73, 98, 123, 124, 127, 128, 130, 383, 387-391
sociología de la cultura: 29
sociología sistémica: 32
solapamiento: 123-124
solidez: 116
soporte: 113, 154, 168, 276, 335, 388, 393-397
electrónico: 61, 114, 281
tecnológico: 117
tipográfico: 116
soportes literarios: 153
story/plot: 188
subalternidad: 98, 135
subespecies: 123
subjetividad (criterio subjetivo): 100, 196
subjetividad (constitución subjetiva): 128, 141, 155, 179, 291
subjetivismo: 370
sublime: 93
subordinación: 218, 220
subversión: 149
sucesión: 186, 313
sucesividad: 135, 186, 225, 243, 247
cronológica: 188
temporal: 189
sujeto: 32, 52, 82, 144, 196, 253, 291, 342, 345, 346, 372
autobiográfico: 304
central: 341
de la enunciación: 196, 276
empírico: 304
individual: 112
lírico: 304
sujeto/objeto: 196
sumario: 230
suspensión: 197, 355
sustancialismo: 98
sustitución: 149

tautología: 165
taxonomía: 324
Teatr-Laboratorium: 368
teatralidad: 328, 340, 347, 368, 372
teatro: 10, 69, 70, 77, 165, 169, 315-373, 379
antropológico: 369
crítico: 347
de la crueldad: 332
digital: 396-397
documental: 366
épico: 350, 366
grotesco: 355
isabelino: 322, 366
kabuki: 357
latino: 349-350
Noh: 344, 371
pobre: 355, 366
sagrado: 355
teatrología (estudios teatrales): 21, 169, 322, 323, 326, 333, 340, 353, 365, 367-372
técnica: 76
técnica biomecánica: 366
tecnocracia: 130, 156
tecnología: 107, 116, 126, 128, 137, 372
cultural: 110
de la imprenta: 125
textual: 109
tecnologías
de escritura: 71, 110
de la información: 108
electrónicas: 109
telecomunicaciones: 133-134
Tel Quel: 112
teleología: 352
telling (relato diegético): 197
tema: 121, 187, 192
tempo: 230
temporalidad: 133, 189, 226, 229, 232, 245
temporalización: 214
tensión: 128, 129, 154
teoría: 51, 53
antropológica: 35
de conjuntos: 123
de la acción comunicativa: 300
de la ciencia: 52
de la cultura: 33
de la globalización: 156
de la historia: 168
de la poesía: 169, 257-314
de la relatividad: 235
de la traducción: 61
de las interacciones culturales globales: 124
de los géneros literarios: 162
de los mundos posibles: 354

de los polisistemas: 102-103
del arte: 46, 325
del caos: 124
del hipertexto: 115, 313
estructuralista: 189
interartística: 377-399
literaria: 24, 25, 27, 28
poscolonial: 60, 99, 104, 107, 151-156
teoría de la literatura y literatura comparada: 21, 55
teorías
científicas: 175
de la literatura hispanoamericana: 99
del discurso social: 253
empíricas y sistémicas: 163
neoevolucionistas: 52
sistémicas: 32, 35, 163, 101-103
tercer espacio: 129
Tercer Mundo: 135
tercera persona: 166, 195, 197, 222, 286, 288
territorio: 121-122, 124, 125
texto: 33, 44, 48, 61, 69, 70, 71, 76, 80, 100, 107, 113-117, 147, 153, 168, 187, 190, 244, 247, 259, 273, 275, 282, 393
dramático: 331-337, 348, 350, 354
electrónico: 109, 114-116, 144
escrito: 113, 190
gráfico: 242
hipermediático: 113
lírico: 168
literario: 187
multimediático: 113
narrativo: 187, 190
tipográfico: 115-116, 144
visual: 388
texto/espectáculo: 324, 331-337, 354
texto/intertexto: 145
texto escrito/texto representado: 333-334
texto literario/texto espectacular: 333-334, 348, 350, 354
textos: 89, 90, 91, 93, 95, 99, 101, 102, 131, 132, 152, 163
textos sagrados: 76
textocentrismo: 36, 60, 324
textualidad: 20, 85, 101, 107, 109-110, 113-116, 147, 168, 184, 242, 275, 378, 393, 395-397
absoluta: 111-112
electrónica: 112, 115, 335
tipográfica: 112, 115
Theory: 20, 35, 38
tiempo: 51, 83, 154, 235, 246, 252, 276, 322
dramático: 351-357
escénico: 354
de la aventura: 236-237
de la enunciación: 241
de ocio: 137
del relato/de la historia: 226-227
histórico: 135
lingüístico: 231-233
narrativo: 168, 185, 202, 225-233
teatral: 370
tiempos verbales: 166, 189
tipo(s): 145
de discurso: 104, 166, 326
textual: 168, 354
tipo/personaje: 253, 366
tipología
de paradigmas disciplinares: 377
de los géneros: 163, 166, 168
de personajes: 252, 361
de figuras pragmáticas: 285, 288
de modelos de texto lírico: 310
de narradores teatrales: 345-347
evolucionista: 110
textual: 168
tono: 310
tópicos: 280
topografía: 246
topología: 130
totalidad: 192, 308-309, 310, 312
totalización: 145, 148, 165
trabajo: 116
tradición: 133, 155
filosófica: 43
folclórica: 155, 192
ilustrada: 147, 150
teórica: 133, 142, 202, 214
tradición(es) literaria(s): 85, 153, 192, 197, 280
traducción: 103, 155, 291, 318
tragedia: 169, 177, 179, 317, 319, 321, 325-326, 352, 366
trama: 185, 186-189, 191, 195, 325, 327
transcodificación: 112
transculturación: 154
transcultural: 175
transculturalidad: 370
transducción: 112, 334, 335, 384
transferencia: 103, 112, 130, 131
transformación: 102, 112, 155, 185
transhistórico: 175
transnacionalidad: 131-132, 155
transitoriedad: 344

transitividad: 293
transmodalización: 187
transposición: 112, 384
trascendencia: 95, 145
traslados: 155
tratadistas: 174
tratado(s): 84
treno: 280
tríada genérica: 165, 166, 169, 317, 324, 326, 344
tritagonista: 364
tropología: 241, 387
tropos: 168, 300-305
tropos/figuras: 303

ucronía: 96
umbral: 124
unidad: 116
de acción: 186, 322
de organización política: 124
temática: 187
unidades: 259
de montaje: 384
de contenido: 192
discretas: 45
lingüísticas: 113
mínimas (motivos): 191-192
significativas: 384
temáticas: 310
uniformidad: 311
universal teórico: 180
universalidad: 30, 50, 52, 60, 87, 78, 83, 95, 98, 99, 164, 168, 142, 304, 345
universalismo: 166
universales: 166, 320
universidad: 147
universo: 52
Uno Primordial: 326
unspeakable sentences (frases indecibles): 196
uso(s): 97, 323, 359, 394
lingüísticos: 202
usuario: 113
ut pictura poesis: 380-381
utopía: 63, 96

valoración(es): 48, 86, 89, 100, 154, 175, 205, 221, 236, 238, 380
valor(es): 60, 103, 108, 155, 207, 241, 252
de cambio: 147
de verdad: 100
estético(s): 72, 82, 91, 93, 94
pragmático: 198
racional: 96-97
relativo: 282
temporal(es): 226
valoración: 71, 72, 174, 202
vanguardia: 85, 357
variantes genéricas: 166
velocidad externa/interna: 355
veracidad: 188, 340
verbos modales: 292
verbum dicendi: 216, 218
verdad: 48, 51, 100, 141, 144, 148, 149, 188, 250, 299, 318
verdad/verosimilitud: 318
verificabilidad: 54
verificación: 48
verosimilitud: 198, 318
verso: 79, 307-308
libre: 307
viaje: 241
vida: 155
cotidiana: 36
vínculo (*link*) [*v.* 'enlace']: 113, 247, 313, 395
viñeta: 384
virtualidad: 277, 334
voluntad/representación: 325
voz: 168, 169, 179, 180, 182, 189, 192, 195, 199, 205, 213-214, 241, 274, 280, 281, 286, 288, 290, 291, 297, 304, 339, 356, 364-365

Weltliteratur (literatura mundial): 128

yo: 150, 396
yoes ex-futuros: 291
yuxtaposición: 247

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR ESTE VOLUMEN
DE «MANUAL DE TEORÍA DE LA LITE-
RATURA» DE EDITORIAL CASTA-
LIA, EL DÍA 5 DE SEPTIEMBRE
DE 2006, EN LOS TALLERES
DE IMPRENTA FARE-
SO, S. A. Pº DE LA
DIRECCIÓN, 5,
MADRID

La Teoría de la literatura ha adquirido una presencia muy importante en el panorama de los Estudios literarios más recientes: es, pues, de interés abordar ahora un Manual como este que, de un lado, parte de la extensa experiencia docente, muy diversificada, de los dos autores y, de otro, satisface la tentación de pulsar el tono de esta disciplina en un momento de cambio inminente, en el que tendrá que poner a prueba su capacidad de formular cuestiones y de ofrecer respuestas pertinentes, aunque siempre provisionales. En palabras de los autores: "Hemos tratado de ofrecer una visión general, panorámica en un cierto sentido, de las cuestiones básicas que definen la Teoría de la literatura, rehuyendo siempre cualquier tentación de exhaustividad. Pero hay en estas páginas algo más que una mera recapitulación. Siempre hemos procurado ir un paso más allá de lo consabido, de modo que la visión trasladada sea la nuestra y, por tanto, fruto de un contexto, de una experiencia y de unos intereses específicos".

CASTALIA UNIVERSIDAD

Los manuales de Castalia Universidad despliegan de manera sucinta, rigurosa y amena el caudal de conocimientos más frecuentados por una persona culta, de manera que permiten recordar, asentar, mantener y desarrollar los conocimientos obtenidos o que se hallan en nuestro horizonte cultural. Por su organización y estructura, además, son apropiados para consultas parciales, puntuales y rápidas; aunque también se han redactado como posibles lecturas más demoradas y comprometidas. Cada uno ha sido elaborado por reconocidos especialistas, que se han esforzado, sin incurrir en excesos eruditos, por presentar un panorama actual, contextualizado y riguroso, que pueda satisfacer la curiosidad del profano y la necesidad de contar con un vademecum del profesional.

ISBN 84-9740-190-5
9 788497 401906

Fernando Cabo Asguinolaza es catedrático de Teoría de la literatura y Literatura comparada en la Universidad de Santiago de Compostela. Es parte del Equipo Glifo, que elabora un Diccionario de termos literarios (2001, 2003) en el Centro Ramón Piñeiro. Ha publicado El concepto de género y la picaresca (1992), Infancia y modernidad literaria (2001) y ediciones de El guitón Onofre (1988), El Buscón (1993) y Execración contra los judíos (1996). Dirige el proyecto de una Historia comparada de las literaturas en la Península Ibérica.

María do Cebreiro Rábade Villar, investigadora de Teoría de la Literatura y Literatura comparada, recibió el Premio Extraordinario de Licenciatura del Ministerio de Educación (1998). Ha publicado As antoloxías de poesía en Galicia e Cataluña (2004), Premio Dámaso Alonso de Investigación Filológica, y As terceiras mulleres (2005), sobre literatura comparada y estudios de género. Es miembro del proyecto Bases metodológicas para una historia comparada de las literaturas en la Península Ibérica.